هذا العدد

د. نجاح العطار

بهذا العدد تدخل مجلة « المعرفة » عامها الثامن عشر ، وهذه السنوات في عمر الزمن شيء لايذكر ، لكنها في عمر مجلة ما ، فكرية أدبية ، سنوات تذكر بكثير من التقدير ، فالبناء المعرفي ، كالبناء الإنساني ، عمل يتطلب جهداً كبيراً ، ووعياً كبراً ، ومثابرة دؤوباً ، ومتابعة لكل حركة الفكر العربي ، ولكل حركة الفكر العالمي ، وتأسيس الناتج الثقافي على مهاد من التراث العربي في أبهى صوره وأنقاها ، وأكثرها إضافة لهذا العصر ، وأوثقها صلة به ، من حيث النظرة التقدمية الانسانية ، والمحتوى القومي الديمقراطي ، والمغزى الحضاري ، المرتبط بعلاقة وثقى مع الزمن الآتي بوحدته التاريخية ذات الوشائج مع الزمن المتحول في مجرى الحاضر ، أي التعامل مع هذا التراث كموروث معرفي ، لاكتشاف أكرم عناصر التفكير البشري فيه ، على مقدار مافيها من طابع

مشترك مع تفكير أجيال البشرية كلها ، ومقدار مافيها من قيمة باقية لعصرنا هذا ، ولفكرنا الذي هو شرطنا الحضاري فيه .

لقد كانت هذه المجلة منذ نشأتها منبراً من منابر الفكر العربي الأصيل، الحر ، الواعي ، المتطور أبداً بالتفاعل مع غيره من الأفكار ، المتفتح على كل جديد في العطاء الذهني البشري ، دون أن يذوب فيه ، ودون أن ينغلق حياله ، ودون أن يتزمت أو يتجمد ، وبغير ماذهاب مع الآخر إلى حدود إضاعة الذات ، لأن الحفاظ على شخصيتنا الفكرية ، قد كان يعني دائماً الحفاظ على شخصيتنا القومية ، والحفاظ على جوهر وجودنا كأمة أخذت وأعطت على مدى تاريخها ، فأضافت إلى كنز المعرفة الانسانية إضافات كبيرة ، واغتنت بدورها بما فيه من رفد كبير .

وكانت هذه المجلة منذ نشأتها مجالا للكلمة النقية ، وللسان العربي المبين ، والصوت الأدبي الرفيع ، شعراً وقصة وبحثاً وألواناً من التعبير أغنت حياتنا الأدبية بما قدمت من نتاج الأدباء في هذا القطر وسائر الأقطار العربية ، فأسهمت بذلك في تنشيط الحركة الأدبية ، وإنضاج المواهب ، وتفتيح الأكمام،وتطبيق مبدأ التبادل الثقافي الذي هو خير سبيل إلى الوحدة الثقافية العربية التي تجعل الثقافة رسولا إلى الوحدة ، ورسولا إلى الثورة ، وتلبية لمطامح الجماهير العربية في أن تكون المتغيرات نحو الأفضل ، تحريراً وتقدماً ، إحدى خصائص العملية الثقافية العربية .

واليوم كالأمس : تمضي مجلة « المعرفة » في خطها الفكري والأدبي القائم على نشر الفكر القومي ، وتوعية الجماهير العربية بأهمية حركة

القوميةالعربية ، بمفهومهاالكفاحي ، التحرري ، التقدمي ، الديموقراطي؛ وبأثر هذه الحركة في الوحدة العربية التي هي أسمى أهداف أمتنا ، بل هي الهدف السياسي والاجتماعي الأكثر ثورية وحقيقة في تاريخ نضالنا كله ، لأنه لاحياة للأمة العربية ، ولا حضور في العصر كقوة دولية فاعلة مرهوبة ، بغير الوحدة العربية التي تنهي التجزئة ، وتطوي زمناً تبدو فيه الأقطار العربية جزراً متفرقة ، متباعدة ، متباغضة ، متحاربة ، مما يسهل على الاستعمار أن يصطادها ، ويوقعها في شباكه ، ويسيرها في سياساته ، ويسهل على إسرائيل أن تنفرد بكل قطر منها على حدة ، كي تضربه ، وتهدده ، وتحول بينه وبين أن يخوض معركة تحرير الأرض واستعادة الحقوق ، الأمر الذي ماكانت تستطيعه إسرائيل لولا الفرقة العربية ، ولولا خروج بعض الاقطار العربية ، مثل مصر السادات ، عن الخط العربي ، وعقد صلح منفرد معها ، يجعل وادي النيل خارج المعركة ، مبتوت الصلة بانتمائه العربي .

كذلك ستحرص هذه المجلة على نشر أفضل مافي الفكر العالمي حداثة وعافية وتنويعاً مترجماً ترجمة دقيقة ، مدروساً دراسة جادة ، صالحاً لأن يكون مطلات لنا على عالم يمور بالأحداث ، ويزدحم بالمخترعات المؤسسة على العلم والتكنولوجيا ، وهما العنصران اللذان يحسن بثقافتنا أن تفيد منهما ، وأن تجدد نفسها في ضوء معطياتهما ، مع إعارة انتباه خاص إلى العلوم الإنسانية في أرقى وأحدث ما وصلت إليه .

وفي مجال الأدب والفن فانها ستفتح صدرها للإنتاج الأصيل ، الجاد ، وتتمسك بمعيار الجودة الفنية الرفيعة التي تجعل أدبنا وفننا موضع

تقـــدير واحتفاء في وطننا العربي ، وموضع اهتمام واحترام العالم الخارجي ، ليكون نتاجاً سفيراً لنا ، يحمل إلى الآخرين صبواتنا الوجدانية ، وهمومنا الوطنية والاجتماعية ، وآراءنا وأفكارنا الابداعية والنقدية ، ويضيف إلى الحضارة جديداً كنا أهلاً لإضافته في ماضينا ، وعلينا أن نثبت أننا أهل لإضافته في حاضرنا ومستقبلنا .

وإذا كان دخولي المعرفة عاماً جديداً من حياتها يتوافق مع الذكرى السادسة عشرة لثورة الثامن من آذار ، فان هذا لمما يعزز ثقتنا بقدرتها على متابعة مسيرتها ، نظراً لما أولته الثورة للحركة الثقافية والنشرية في هذا القطر من اهتمام ، وما بذلته في سبيل الأدب والفن من جهد ، وما حبت به رجالهما من تكريم وتشجيع ، وما هي مستعدة لمضاعفته ، خاصة بعد الحركة التصحيحية التي كان لقائدها الرئيس حافظ الأسد دور بارز في العناية بالحركة الثقافية ورجالها ، سواء في تطوير المؤسسات الثقافية والنشرية ، أو في توفير وسائل ممارسة الإنتاج الثقافي ، أو في إتاحة الحرية الفكرية لهذا الإنتاج ، حيث كان شعار « لا رقابة على الفكر سوى رقابة الضمير » الذي أعلنه وثبته سياجاً لحرية الفكر وضاماً لها .

إننا بالكلمة ، إذ هي فعل ، نزهو حضارة . .

وبالكلمة ، إذ هي ثورة ، نؤسس لغدنا

وبها ، إذ هي بوح ضمير ، نصوغ أشواقنا فكراً وأدباً وفناً .

المسألة الأيديولوجيّة والتحدّيات الرّاهنة

جلال فاروق الشريف

تكتسب المسألة الايديولوجية في المرحلة الراهنة من النضال العربي اهمية استثنائية . بل انها في هذه المرحلة بالذات تأخذ طابع مهمة عاجلة يتوقف على انجازها بنجاح نجاح هذا النضال في مواجهة التحديات الخطيرة التي يتعرض لها والتي لم يسبق ان تعرض لمثلها من قبل منذ بضعة اجيال ونقصد بهذه التحديات التحديات السياسية التي انطلقت من السياسة الاستسلامية التي يقودها نظام انور السادات والتي يحاول من خلالها جر القضية العربية كلها الى هزيمة سياسية كبرى تؤدي الى تدمير استراتيجيتها الاساسة في النضال ضد الامبريالية العالمية بقيادة الولايات المتحدة الاميركية وضد الصهيونية والكيان الصهيوني على الارض العربية وضد جميع القوى المعادية لتحرير الجماهير العربية وتقدمها وبناء وحدتها القومية .

ونقصد بالمسألة الايديولوجية هنا ان هذه التحديات السياسية تفرض على الصعيد الايديولوجي للنضال العربي صمودا لايقل صلابة عن الصمود على

جبهة النضال السياسي ، اي مواجهة التحديات التي تتعرض لها المقولات الاساسية للنضال العربي متمثلة بصورة رئيسية في مقولات الوحدة العربية والحرية والاشتراكية ، هذه المقولات التي استخلصها النضال العربي من خلال مسيرته منذ نهاية القرن الماضي وطرحها كاهداف نهائية لاستراتيجية الثورة العربية .

فاذا كانت الغاية من اقامة جبهة نضالية للصمود والتصدي لهذه التحديات السياسية ايجاد قاعدة مادية بشرية واقتصادية وعسكرية تواصل النضال من اجل اهداف الثورة العربية وتؤكد ان هذه الاهداف لايزال لها اساسها الموضوعي في الواقع العربي فان المطلوب من اقامة جبهة ايديولوجية للصمود والتصدي لهذه التحديات تدعيم الاساس النظري لجبهة النضال السياسي هذا الاساس الذي هو بمثابة دليل ومرشد لهذا النضال .

ان التلاحم بين النضال السياسي وبين النضال الايديولوجي يبدو في المرحلة الراهنة مسالة حاسمة لاتحتمل الارجاء ، يتوقف عليها انتصار النضال العربي في مواجهة التحديات الخطرة التي تتعرض لها .

■ ■ ■

تؤلف الممارسات النضالية والممارسات الايديولوجية وجهين لمسالة واحدة لايمكن الفصل بينهما في اية قضية تستهدف احداث تحولات تاريخية في بنية اي مجتمع .

فاذا كانت الممارسات النضالية هي العمل المباشر في قلب الواقع باتجاه قلب بناه الاساسية فان الممارسات الايديولوجية هي الدليل والمرشد للممارسات النضالية بمعنى ان الايديولوجية الثورية ليست فقط القوانين التي تحكم التغيرات الاجتماعية وانما هي في الوقت نفسه حصيلة تراكم دروس الممارسة النضالية وقد ارتفعت كلها الى مستوى نظرية متماسكة تنير الطريق امام هذه الممارسات النضالية وتغتني بها باستمرار . وتعطل

هذه العلاقة بين الممارسات النضالية وبين الممارسات الايديولوجية اخطر مايصيب اية قضية تاريخية . انه يؤدي الى ضياعها ايديولوجيا ونضاليا في آن واحد . عندها تتحول الممارسات النضالية في افضل الاحوال الى ضرب من العمل السياسي الاصلاحي الجزئي الفاقد لاي محتوى ثوري ، وتتحول الممارسات الايديولوجية الى ضرب من التفكير المجرد المعزول عن حركة الواقع ، اي تفقد صفتها كممارسات ايديولوجية ثورية تستهدف لا معرفة الواقع وحسب وانما تغييره ايضا . هذا اذا لم تتحول الى عقبة في وجه هذا التغيير .

من هنا فان اي انتصار جزئي او كلي للممارسات النضالية في حالة تلاحمها مع الممارسات الايديولوجية هو في الوقت نفسه انتصار لهذه الممارسات واغناء لها ، كما ان اي اخفاق جزئي او كلي للممارسات النضالية هو اخفاق بالمقدار نفسه للممارسات الايديولوجية يستوجب اعادة النظر فيها. هكذا فانه بمقدار مايجب ان نبحث عن اسباب انتصار الممارسات النضالية في صحة الممارسات الايديولوجية كذلك فانه بالمقدار نفسه يجب ان نبحث عن اسباب اخفاق الممارسات النضالية في اخفاق الممارسات الايديولوجية. فالايديولوجية الثورية ليست عقيدة مقدسة « لاتمس » ولا يأتيها الباطل من اية جهة . انها عملية بناء نظري مستمرة من خلال الممارسة تنمو بمقدار ماتستفيد من دروس التجربة في الانتصارات والهزائم على حد سواء . الهزائم يجب ان تدفعها الى اعادة النظر في ممارساتها النضالية والايديولوجية على حد سواء . والانتصارات تغني هذه الممارسات كلها وتدفعها الى الامام .

لقد انطلق النضال العربي لبناء نظريته في التغيير منذ اواسط القرن الماضي. كان التحدي الذي فرضه صعود الحضارة الرأسمالية في اوروبا الغربية على المجتمع العربي الاقطاعي المتخلف الرازح تحت وطأة السيطرة العثمانية هو المحرك الاول لوعي ضرورة التغيير . بمعنى ان هذا الوعي لم ينبثق من حركة تطور التناقضات الداخلية للمجتمع العربي بقدر ماكان نوعا من رد الفعل على تحد خارجي .

ولقد كان التحديث هو المقولة الاولى التي استخلصتها الممارسات الايديولوجية للمثقفين العرب الاوائل . كانت هذه المقولة تعني ان المجتمع العربي في اطار بنيته الاجتماعية الاقتصادية السياسية الثقافية التقليدية السائدة ، عاجز عن الصمود والبقاء في مواجهة التحديات الخارجية التي بدات تتحول منذ حملة بونابرت على مصر في مطلع القرن التاسع عشر الى حملات احتلال عسكري ، وبالتالي فان التحديث هو السبيل لمواجهة هذه التحديات الخارجية . ومن مقولة التحديث انطلقت الممارسات الايديولوجية الاولى للفكر العربي المعاصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

وعلى الرغم من ان مقولة التحديث تبدو لنا اليوم بدهية الا انها لم تكن كذلك بالفعل في القرن الماضي . كان على هذه المقولة ان تواجه اولا الفكر التقليدي المتخلف الذي لم يستيقظ على ضرورة التغيير والذي واجه هذه المقولة بالعداء طارحا ان المجتمع العربي قادر على الاكتفاء الذاتي بقيمه الفكرية وتقاليده الاجتماعية في اطار ايديولوجية الخلافة وان كل تحديث هو تقليد اي بمثابة هرطقة يجب ان تقاوم بحزم .

وكان لابد لمقولة التحديث من ان تأخذ معنى محددا واضحا كي تستطيع ان تفرض نفسها . ولقد استطاعت ان تتوصل الى ذلك عندما طرحت على اساس انها اصلاح في اطار ايديولوجية الخلافة . وبالتالي فانها لاتتعارض مع القيم الاساسية التقليدية التي يقوم عليها المجتمع العربي . وذلك على الرغم من ان الممارسات الايديولوجية لقلة من المثقفين العرب في النصف الثاني من القرن الماضي كانت طليعية بالفعل عندما فهمت الاصلاح على انه تحديث شامل ، متأثرة في ذلك بالفكر الليبرالي السائد في اوربا الغربية ووصلت بهذا التأثير الى حد القول بالعلمانية وطرح بعض المفاهيم الاولية عن الاشتراكية . غير ان القول بالتحديث في اطار ايديولوجية الخلافة ظل الممارسات الايديولوجية السائدة حتى مطلع هذا القرن . وكان لابد لهذه الممارسات من ان تحقق قفزة نوعية كي تخرج من هذا الاطار وتتوصل الى طرح مفهوم القومية العربية كأرضية ايديولوجية لمقولة التحديث . هكذا كان لابد للممارسات الايديولوجية من ان تنتقل من مفهوم الاصلاح

في اطار الخلافة الى مفهوم الاصلاح في الاطار العلماني ، وكان لابد في الوقت نفسه من ان تسير معها الممارسات النضالية جنبا الى جنب وتنتقل من مبدأ الوحدة الاسلامية (الافغاني) الى مبدأ الرابطة العثمانية ، ومن مبدأ الرابطة العثمانية الى مبدأ الخلافة العربية (الكواكبي) ، ومن مبدأ اللامركزية الادارية في ظل الرابطة العثمانية الى مبدأ الاستقلال العربي . كان لابد من المرور عبر هذه الممارسات الايديولوجية والنضالية كي تولد القضية العربية . لقد كان توصل هذه الممارسات الى طرح الانتماء العربي كبديل للانتماء العثماني وطرح الاستقلال العربي ووحدة المشرق العربي في دولة واحدة كبديل لايديولوجية الخلافة ، هو القفزة النوعية التي تحققت في تلك المرحلة ووضعت بذلك حجر الاساس لحركة تطور المجتمع العربي وتحديثه في القرن العشرين .

وكما لعب التحدي الخارجي دوره الاساسي في طرح مقولة التحديث كذلك لعبت الظروف الخارجية دورا اساسيا في ولادة هذه القفزة النوعية وظهور مفهوم القومية العربية الى حيز الوجود الواقعي . كانت هذه الظروف الخارجية هي الحرب العالمية الاولى . ان انتهاءها بهزيمة المانيا القيصرية ومعها الدولة العثمانية هو الذي اسقط نهائيا ايديولوجية الخلافة كفكر سائد في الممارسات الايديولوجية واسقط معها الانتماء العثماني كرابطة اساسية في المجتمع العربي فأتيح بذلك ان تولد قضية القومية العربية متجسدة في مقولة اساسية هي مقولة التلازم بين استقلال العرب وبين وحدة اقطار الشرق العربي التي انطلقت منها الثورة العربية عام ١٩١٦ . بل ان هذه الثورة نقلت دفعة واحدة الممارسات النضالية في المجتمع العربي الى مستوى جديد هو التغيير السياسي للواقع الراهن انطلاقا من مبدأ الكفاح المسلح . وبذلك ارتبطت مقولة التلازم بين الاستقلال العربي وبين وحدة اقطار المشرق العربي بمقولة اخرى هي مقولة الثورة . ان هذه المرحلة تسجل ذروة التلاحم بين الممارسات الايديولوجية وبين الممارسات النضالية . كانت الممارسة تخصب الفكر بمقدار مايخصب الفكر الممارسة . ان تراكم نصف قرن من الممارسات الايديولوجية والممارسات النضالية

حقق للنضال العربي قفزة نوعية نقلته الى مرحلة متقدمة جديدة تؤلف فيها مقولة التحديث ومقولة التلازم بين النضال من اجل الاستقلال العربي وبين النضال من اجل الوحدة العربية ومقولة الثورة الاساس الايديولوجي والنضالي لحركة الثورة العربية المعاصرة .

ولم يكن هذا التطور الايديولوجي والنضالي الحاسم الذي تحقق بخافيا على القوى المعادية للقضية العربية . لقد ادركته في آن واحد السلطة العثمانية وقوى الاستعمار القديم وتوجهت نحو تدميره .

لقد انطلقت السلطة العثمانية ممثلة في الاتحاديين لا للقضاء على مبدأ الاستقلال العربي والوحدة العربية وجميع الممارسات النضالية التي انبثقت عنه وانما نحو تدمير مفهوم القومية العربية من الاساس أي نحو تدمير وعي الانتماء العربي الذي هو جذر القضية العربية كلها . فركزت على محاولات « التتريك » التي مارستها جماعة الاتحاد والترقي بأقوى اشكالها واعطتها الاولوية في المجال الثقافي بالاضافة الى محاولة تعزيز الرابطة العثمانية على أساس ايديولوجية الخلافة ومحاربة العلمانية والقومية العربية كهرطقة تجب القضاء عليها . وعلى هذا الاساس طورد المثقفون العرب واغلقت جمعياتهم ونواديهم ومنظماتهم الثقافية والسياسية وانتهى الامر بالتصفية الجسدية في أيار ١٩١٦ للمثقفين والمناضلين السياسيين من اجل الاستقلال العربي ، على حد سواء .

وكما ادركت السلطة العثمانية خطورة هذا التطور الايديولوجي والسياسي الذي تحقق كذلك ادركته قوى الاستعمار ممثلة بصورة رئيسية في الاستعمارين البريطاني والفرنسي . فسار المخططان المعاديان للقضية العربية في اتجاه واحد وفي فترة تاريخية واحدة وان اختلفا في التكتيك . لقد اراد الاستعمار القديم استغلال التناقض العربي العثماني العدائي المطروح بشكل صراع ايديولوجي وسياسي لصالح التناقض الرئيسي بين الاستعمار القديم وبين الدولة العثمانية كما مثلته الحرب العالمية الاولى. فطرح تكتيك تشجيع القضية العربية ضد العثمانيين لاستدراج النضال

العربي وجره الى مواقع الاستراتيجية الاستعمارية ومن ثم تصفيتـه . وهذا ماتحقق بالفعل من خلال خطين استراتيجيين اساسيين نفذتهما السياسة الاستعمارية بدءا من عام ١٩١٧ وعبرت عنهما اتفاقية سايكس ـ بيكو وتصريح لورد بلفور . هذان الخطان الاستراتيجيان همـا تصفيـة الاستقلال العربي كله باحتلال المشرق العربي بعد المغرب العربي وتصفية الوحدة العربية بتجزئة اقطار المشرق العربي بعد ان رسخت تجزئة اقطار المغرب ، وزرع الكيان الصيوني كاستعمار استيطاني لضرب هذه الاهداف كلها والحيلولة دون اي تقدم باتجاهها .

■ ■ ■

استنادا الى ماتقدم يمكن ان نجمل حصيلة الممارسـات الايديولوجيـة والنضالية للمجتمع العربي حتى نهاية الحرب العالمية الاولى بما يلي :

١ ــ لقد طرحت الممارسات الايديولوجية في النصف الثاني مـن القـرن التاسع عشر مقولة « التحديث » اي ضرورة الاصلاح لمواجهة تحـدي الاستعمار الغربي .

٢ ــ أكدت الممارسات النضالية استحالة « التحديث » في اطار الانتماء العثماني وطرحت الاستقلال العربي كاطار لهذا « التحديث » .

٣ ــ طرحت الممارسات الايديولوجية والنضالية مقولة التلازم بين الاستقلال العربي وبين وحدة اقطار المشرق العربي في دولة واحدة كاساس لتحديث المجتمع العربي . ومن هذه المقولة ولدت القضية العربية .

٤ ــ بلغت الممارسات النضالية أعلى اشكالها في الثورة العربية عام ١٩١٦ وبذلك طرحت مقولة الثورة كمفهوم اساسي في القضية العربية .

٥ ــ سقط الانتماء العثماني في المشرق العربي وسقطت معـه الرابطـة العثمانية بنتيجة الحرب العالمية الاولى وبذلك دخلت الظروف العالمية

كعامل موضوعي حاسم في القضية العربية وارتبطت بالصراع الدولي .
٦ ـ كشفت الممارسات النضالية من خلال الثورة العربية عام ١٩١٦ عن الخطين الاساسيين للاستراتيجية الامبريالية ضد القضية العربية في القرن العشرين ، وهما : التبعية والتجزئة من جانب ، و زرع الكيان الصهيوني وتدعيمه من جهة اخرى .

ان هذه الحصيلة من الممارسات الايديولوجية والنضالية للمجتمع العربي في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، لم تقدم للنضال العربي اسسه الاستراتيجية وحسب وانما اسسه الايديولوجية ايضا .

لقد جاءت كلها حصيلة لحركة تطور الواقع العربي الذاتية وتطور الواقع العالمي ايضا . انها لم ترسم حركة تطور هذا الواقع في الماضي وحسب وانما رسمت له ايضا آفاق المستقبل ، اي افاق قضيته التي تتيح له ان يحدد بدقة من هم اصدقاؤه ومن هم اعداؤه في الداخل والخارج على حد سواء .

لقد كان احتلال البلاد العربية وتجزئتها والشروع في نهبها في المشرق العربي كما في المغرب من قبل قوى الاستعمار القديم انطلاقا من نهاية الحرب العالمية الاولى نكسة كبرى للقضية العربية وتحولاتها الاساسية التي تبلورت خلال اكثر من نصف قرن . ويمكن القول ان الممارسات الايديولوجية والممارسات النضالية في فترة مابين الحربين العالميتين الاولى والثانية كانت في موقف الدفاع عن هذه المقولات كمنجزات اساسية للنضال العربي في مواجهة محاولات تدميرها التي شرعت فيها قوى الاستعمار القديم منطلقة من موقع حاسم هو احتلالها للبلاد العربية . وكان هذا الموقع يتيح لها ان تمارس عملية التدمير من داخل المجتمع العربي بالذات مباشرة بحكم سيطرتها السياسية والاقتصادية والعسكرية وعلى المدى البعيد عن اقامة الكيان الصهيوني في قلب المشرق العربي .

ففي مواجهة مقولة « التحديث » عمـدت قوى الاستعمار القديم الى تكريس المؤسسات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية المتخلفة من جهة والى تزييف التحديث من جهة ثانية بالترويج لانماط جديدة من المؤسسات التي تخدم مصالحها السياسية والاقتصادية والثقافية . كان على كل ما هو متخلف في الواقع العربي ان يبقى متخلفا وان يغطى عند الاقتضاء بأشكال مزيفة من الحداثة .

وفي مواجهة مقولة التلازم بين الاستقلال العربي (الحرية) وبين وحـدة اقطار المشرق العربي ، فرضت كيانات سياسية منفصلة مدعمة بقوى اجتماعية متخلفة وبقوى سياسية عميلة عززتها بتناقضات بين هـذه الكيانات منطلقة من مصالح انفصالية داخلية لعبت التناقضات الاستعمارية نفسها دورا أساسيا في تدعيمها في محاولة لجعل هذه التناقضات العربية تناقضات رئيسية وبذلك خلقت محاور عربية متصارعة في اطار السيطرة الاستعمارية . وكان المطلوب من خلال ذلك كله اسقاط مفهوم الانتماء العربي وارجاعه الى انتماءات اقليمية محلية مصطنعة تماما كالسورية والفرعونية والفينيقية تدعمها بنى اجتماعيـة متخلفة موروثة طائفيـة وعشائرية واقطاعيـة ومصالح اقتصادية لبورجوازية تجارية ناشئـة عميلة للسوق الرأسمالية ، وقوى سياسية جديدة صنعتها السلطات الاستعمارية . واستطاعت السيطرة الاستعمارية ان تجر الى مواقعهـا الانفصالية بقايا القوى النضالية التي خلفتها حركة الثورة العربية .
وفي مواجهة مقولة الثورة فرضت القوى الاستعمارية اعنف أشـكال القمع والتصفية الجسدية . كان المسموح به هو قوى سياسية انفصالية تابعة للسلطة الاستعمارية تعمل على تنفيذ سياستها على الصعيد المحلي أما على الصعيد العربي فكان المطلوب من هـذه القوى ان تكون اداة للتناقضات الاستعمارية في المنطقة العربية .

وعلى الرغم من الانتفاضات الوطنية العديدة التي شهدتها الاقطار العربية في هذه المرحلة ، مرحلة ما بين الحربين العالميتين الاولى والثانية ، لم

يتح لهذه الاقطار ان تحقق انجازات ذات شأن على المستوى الوطني المحلي بله المستوى العربي .

كانت الاستراتيجية الاساسية لقوى الاستعمار القديم تصفية جميع المرتكزات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لامكانيات تحقيق دولة عربية واحدة مستقلة وحديثة . كان الهدف تحويل فكرة هذه الدولة الى « حلم » يداعب خيال « مثاليين » و « رومانتيكيين » اي نفي جميع الظروف الموضوعية التي تسمح بالتقدم نحوها . لقد اصبحت القضية العربية في تلك المرحلة « حلما » بالفعل ، ولكنها كانت حلما ثوريا بكل معنى الكلمة .

وعلى الرغم من تراجع الممارسات النضالية العربية وتحولها الى ممارسات نضالية محلية ، الا أن الممارسات الايديولوجية للقضية العربية لم تتوقف . كان المفكر القومي ساطع الحصري هو النقطة المضيئة التي تصدت للدفاع عن القومية العربية ومقولاتها الاساسية في وجه جميع الممارسات الايديولوجية المعادية لها التي نشطت في مرحلة ما بين الحربين . وكان لابد من تحول حاسم في الظروف الدولية كي تحقق القضية العربية بدورها تحولا حاسما . وكانت الحرب العالمية الثانية هي ذلك التحول الحاسم .

■ ■ ■

اذا كانت فترة مابين الحربين قد سجلت تراجعا في الممارسات النضالية للقضية العربية ، فان هذه القضية حققت في نهاية الحرب العالمية الثانية قفزة نوعية جديدة في الممارسات الايديولوجية كنظرية متماسكة وشاملة للتغيير ومقوماتها النضالية كقوة سياسية واجتماعية قادرة على دفع الواقع العربي باتجاه هذا التغيير وبذلك اصبحت القضية العربية جزءا لا يتجزأ من حركة التحرر العالمية وحلقة اساسية من حلقاتها .

ولقد تحققت هذه القفزة النوعية بطرح مقولتين جديدتين : الاولى مقولة

التلازم بين النضال القومي وبين النضال الاشتراكي . والثانية مقولة الحزب الثوري . كانت هاتان المقولتان حصيلة ثلاثة عوامل أساسية هي :

ـ التجربة النضالية للقضية العربية في مرحلة ما بين الحربين .

ـ التأثر بالتراث العالمي للفكر الثوري .

ـ التحولات التاريخية التي تحققت على الصعيد العالمي بانتهاء الحرب العالمية الثانية بهزيمة الفاشية .

فقد أكدت التجربة النضالية للقضية العربية في فترة ما بين الحربين ان الاحزاب التقليدية الممثلة لمصالح تحالف الاقطاع مع البورجوازية التجارية عاجزة لا عن استيعاب الابعاد التاريخية للقضية العربية وحسب وانما عن تحقيق أي انجاز حاسم للنضال الوطني المحلي في كل قطر عربي ، وان الجماهير العربية الواسعة هي صاحبة المصلحة الحقيقية في التحرر العربي والوحدة العربية وفي الوقت نفسه صاحبة المصلحة الحقيقية في التطور وفي التقدم الاجتماعي والاقتصادي ، وبالتالي فهي اداة النضال العربي وغايته في آن واحد . ان هذا الربط بين القضية القومية وبين القضية الاجتماعية اعطى النضال العربي بعده الطبقي اي بعده الاشتراكي . اصبحت مقولة « التحديث » تعني « الانتقال الى الاشتراكية » كسبيل وحيد لتصفية التخلف التاريخي للمجتمع العربي . اي ان هذا التخلف لا يمكن ان يزال الا باسقاط علاقات الاستغلال .

اما التراث العالمي للفكر الثوري فقد قدم للممارسات الايديولوجية والنضالية على حد سواء مقولة الحزب الثوري ، مقولة الحزب الطليعي الممثل لمصالح الجماهير الكادحة وقائد نضالها من اجل التغيير الجذري الشامل لبنية المجتمع العربي الاجتماعية الاقتصادية والثقافية . ولما كانت القضية العربية قضية واحدة لذلك كان لابد لها من حزب ثوري طليعي واحد شامل يجسد في ممارساته الايديولوجية قضيتها ويقود في ممارساته النضالية هذه القضية في طريق اهدافها . وبذلك طرحت مقولة

الحزب العربي الطليعي الوحدوي الاشتراكي الشامل الـذي يجب ان يتصدى لقيادة نضال الجماهير العربية كلها .

واذا ما اضفنا الى هاتين المقولتين التحول التاريخي الكبير الذي تحقـق بعد الحرب العالمية الثانية ببروز القوى الاشتراكية كعامل مؤثر حاسم في الوضع الدولي مساند لقضايا تحرر شعوب العالم الثالث وتقدمها في مواجهة قوى الاستعمار القديم والامبريالية العالمية ، تتضح بجلاء آفاق النضال الرحبة من اجل التحرر والتقدم التي فتحت امام القضيةالعربية. كان على النضال العربي بعد ان قدمت له الممارسات الايديولوجية المقولات الاساسية لنظرية متماسكة شاملة في التغيير الثوري ، وبعد ان فتح له الوضع العالمي المجال رحبا امام ممارسات نضالية قومية تحررية تقدمية، ان يمضي الى الامام متحديا كل مايواجهه من اعداء . وهذا ماحققه هـذا النضال بالفعل في النصف الثاني من الاربعينات وفي الخمسينيات .

لقد استطاع ان يصفي من ارضه قوى الاستعمار القديم وان يعطي للجماهير العربية اكبر اندفاعة ثورية حققتها في كفاحها التاريخي من اجل التحرر والتقدم والوحدة العربية .

بل أن نضال الجماهير العربية في الاربعينيات والخمسينيات وبخاصة بعد عام ١٩٤٨ قدم للممارسات الايديولوجية مقولة جديدة هي مقولة التلازم بين النضال الفلسطيني ضد الصهيونية وبين النضال العربي بأسره مـن اجل التحرر والتقدم والوحدة العربية . لقد كشفت مرحلة مابعدالحرب العالمية الثانية ان القضية الفلسطينية اذا كانت قضية حق الشعب العربي الفلسطيني في ارضه وفي وجوده وبقائه فهي في الوقت نفسه تجسدالقضية العربية كلها. كانت هذه المقولة تعني انه بمقدار ماتتقدم القضية الفلسطينية في مواجهة العدو الصهيوني تتقدم القضية العربية كلها في مواجهة اعدائها جميعا . فلا انتصار عربيا دون انتصار فلسطيني والعكس صحيح ايضا . اي ان القضية الفلسطينية اصبحت محور القضية العربية كلها . ان هذا البعد الجديد للقضية الفلسطينية الذي طرحته هذه المقولة هو اخطـر

ماقدمته الممارسات النضالية العربية للممارسات الايديولوجية بعد الحرب العالمية الثانية . واخطر مايواجه النضال العربي في هذه المرحلة هومحاولة اسقاط هذه المقولة . بل ان التحديات الراهنة التي يواجهها هذا النضال انما تتمثل في محاولة اسقاط جميع مقولات القضية العربية من خلال اسقاط مقولة التلازم بين النضال العربي وبين النضال الفلسطيني .

■ ■

تنبثق اهمية المسألة الايديولوجية في المرحلة الراهنة من ان التحديات التي تواجهها القضية العربية لاتستهدف وحسب الحاق هزيمةبممارساتها النضالية وانما ايضا بممارساتها الايديولوجية ، اي اسقاط المقولات الاساسية التي استخلصها النضال العربي عبر مسيرته التاريخية وقامت عليها القضية العربية كلها اي الحاق هزيمة شاملة ونهائية بهذه القضية بتصفية كل منجزاتها الايديولوجية ومكاسبها النضالية . هكذا فان النضال العربي، بالمقدار الذي تفرض عليههذه التحديات ان تكون له جبهةسياسية للصمود والتصدي لهذه التحديات ، كذلك يجب ان تكون له جبهته الايديولوجية . بل المطلوب اعلى اشكال التلاحم بين الجبهتين . ان هذه التحديات تريد من وراء هزيمة النضال السياسي الوصول الى هزيمة اكثر جذرية الا وهي الهزيمة الايديولوجية لاهداف القضية العربية في الوحدة العربية والحرية والاشتراكية وذلك عن طريق فرض واقع سياسي عربي يجعل النضال من اجلها مهمة مستحيلة اي خارج نطاق التطور الموضوعي لحركة المجتمع العربي .

هكذا يصبح المطلوب في المرحلة الراهنة تقديم البرهان من جديد ومن خلال التحليل العلمي والثوري ان مقولات النضال العربي لاتزال تعبر عن الجانب المتقدم من حركة تطور المجتمع العربي اي انها لاتزال في السياق الموضوعي لحركة التاريخ وان اشتداد القوى الواقعية التي تحاول ان تنفيها كليا في هذه المرحلة انما يؤكد هذه المقولات ويثبت صحة التحليل التاريخي الذي استخلصتها منه حركة الثورة العربية وانشات نفسها على اساسه .

غير ان هذا التحليل لايمكن ان يكون جديدا اي متقدما مالم يكناستيعابا

لجميع اشكال التحليل السابقة وتخطيا لها في آن واحد . اي ان يتضمن الاضافة الايديولوجية الجديدة المطلوبة التي قدمتها التجربة التاريخية للنضال العربي في السنوات العشر الاخيرة على أقل تقدير ان لم يكن مراجعة تامة واستيعابا كاملا وطرحا جديدا لهذه التجربة انطلاقا من جذورها التاريخية، وبهذا المعنى تصبح مسألة النقد الذاتي مسألة تفرض نفسها على التجربة النضالية العربية كجزء لايتجزأ من هذا الطرح الجديد. وانها لخطوة كبيرة على طريق مواجهة التحديات الراهنة ان يستطيع النضال العربي القيام بمراجعة لممارساته الايديولوجية تؤدي الى تعزيز مقولاته الاساسية وترسيخها من خلال تعميق محتواها العلمي والثوري. ان اعادة التأكيد على ان النضال العربي كان ولايزال في منطلقه الاساسي نضالا قوميا تحرريا وحدويا اشتراكيا تبدو في المرحلة مهمة حاسمة لاتحتمل الارجاء . انها مهمة جميع القوى الوطنية التقدمية الاشتراكية المناضلة ضد المخططات الامبريالية الصهيونية في الوطن العربي .

المفاجآت الايرانية

حافظ الجمالي

المفاجآت في امور هذه الدنيا ، ليست بالامور الغريبة ، بل هي جزء منها لا يتجزأ . حتى لكان الطبيعي واللاطبيعي ، والمعقول واللامعقول ، والمتوقع واللامتوقع ، كل ذلك لا يعدو ان يكون وجها من وجوه الواقع ، الذي يمكن التساؤل معه دوما : « وماذا في هذه الدنيا ، مما لا يمكن ان يحدث ؟ » .

وما دمنا نتحدث عن ثورة ايران ، فلنقل ان المفاجآت ، كانت فيها كثيرة حقا . بل انها لم تكن كثيرة فحسب في العدد ، ولكنها كانت كثيرة ايضا في الاعماق ، والاغوار ، والابعاد ، التي هي في ذاتها مفاجئة ايضا .

أولى المفاجآت :

واول المفاجآت شخصية الخميني نفسها . ومهما يقل الانسان لنفسه : اني مطلع على أحوال هذه الدنيا ، متابع لتطوراتها ، فاظن انه سيعترف،

على كل حال ، ان الخميني بدا وكأنه صاعقة نزلت من السماء فجاة ، من غيوم لم تكد ان تكون ظاهرة . ولا يعني ذلك ان الرجل كان مجهولا في ايران ، او في العراق مثلا . بل لعله هناك فقط ، لم يكن مفاجاة ، بالمعنى الصحيح للكلمة . وعندما يلقب الانسان في مثل ايران بلقب « آية الله » فلا شك انه يصبح معروفا . اما ان يصبح بين عشية وضحاها الزعيم الاول ـ والاوحد تقريبا ـ في بلد يعد خمسة وثلاثين مليونا من السكان ، وان « يلطى » كل الزعماء الآخرين بين جناحيه ، فلا يذكر بين الاسماء الا اسمه ، ولا تحمل الا صوره ، ولا يطاع الا امره ، على كونه يطل على الثمانين من عمره ، فيكاد هذا كله الا يصدق .

وتصبح المفاجاة اكبر واكبر ، عندما نجده رجلا لا يحمل الا ايمانه بشعبه ، وايمان شعبه به ، ثم يتصدى ، اعزل من كل سلاح ، لاعتى حكم ، واخشى سلطة ، واعنف ارهاب ، فيفجرها جميعا ويشبعها ذلا ومهانة ، ويرغم « شاهه » على الرحيل على كونه الحاكم الذي تقف من ورائه اعظم امبريالية عالمية ، وما بين يديه من مخابرات ، واجهزة سرية ، واموال ، ورشوات ، وحيل ، ومؤامرات ، فضلا عما بين يديه هو من قوى عسكرية يقولون انها القوة الثالثة في الدنيا سلاحا ، واجهزة مخابرات ، وقوى أمن ، ومرتزقة ، وسافاك أو سفاكين . ان هذه ايضا لمفاجاة ما اظن ان التاريخ عرف من امثالها الكثير .

ولكن اذا نحن تركنا الجوانب الشخصية على حدة ، ووضعنا شخص الزعيم ـ المفاجاة ، جانبا ، وجدنا مفاجآت اكبر ، واخطر ، واعمق ، لا تزيدنا ايمانا بقيمة الزعيم كصانع للتاريخ فحسب ، ولا بقيمة الارادة الشعبية التي تتبلور يوما ما ، فاذا بها تقلب الارض قلبا ، وتدك الظالمين دكا ، وتكتب صفحة جديدة لحياتها فقط ، بل تجعلنا نعيد النظر ايضا في المفاهيم التي نحملها ، ونعتبرها من البديهيات ، عن ايران نفسها . ونعمم الامر قليلا ، ونتساءل قائلين : ما دامت افكارنا هذه كانت غير صحيحة ، على كونها انشئت خلال عشرات السنين ، افلا يمكن ان يصح الخطا اذن ، على افكار كثيرة ، عمرها في عقولنا اقل من ذلك بكثير ؟

الشاه وشعبه :

وما اظن اني الوحيد الذي جعل الشعب الايراني صورة لشاهه ، أو راى في الشاه صورة لشعبه ، وان عواطف كل منهما لا تزيد على أن تكون عواطف الآخر . ودع أن الشاه عنيف الحكم ، قاسي الارهاب ، كبير القمع للمعارضين ... ذاك امر نعتبره ويعتبره الآخرون سمات تقليدية لكل حكم شرقي ، يعلو فيه الحاكم دوما الى السماء ، ويهبط المواطن فيه دوما الى الحضيض . اما ان لا تكون هناك عواطف مشتركة ، وعلى الاقل ، في الاشياء الهامة ، بين الحاكم وشعبه ، فهذا ما لم يكن يخطر لي على بال .

وهذا الشاه يعترف باسرائيل ، ويقيم معها افضل العلاقات ، ويستدعي من عندها الكثير من الخبراء ، ويمهد لاجهزتها السرية ، سبل العمل لديه بكل حرية ، ويفتح الطريق « لمساعدات انسانية ، انسانية ... » تقدمها اسرائيل لثورة البرازاني ، كالسلاح ، واجهزة الاتصال ، البعيدة المدى ، ومستشفيات الميدان ، والمدربين ، ويزيد على ذلك فيتعهد بتموين اسرائيل بالوقود ، في كل الاوقات ، للسلم والحرب معا ، وانه ليفعل ذلك منذ خلقت اسرائيل . ترى هل كان في وسعه ان يفعل هذا كله ، لولا ان الكراهية التي يحملها للعرب ، لا يمكن ان تتجلى في صورة اخرى افضل واحلى من المودة والحب الخالصين ، يمحضهما لاسرائيل ؟ بل هل كان يجرؤ على فعل شيء من هذا لو انه يعرف ان عواطف شعبه مناقضة لذلك كل المناقضة .

الحقيقة أن من الصعب على اي حاكم في الدنيا ، ان يسير في اتجاه يعرف في قرارة نفسه ، انه يثير الناس عليه ، صغارا وكبارا . او لنقل : هذا ما كان مستقرا في عقولنا بعض الاستقرار ، ان لم يكن كله ، وما دام الشاه يصادق اسرائيل اولا ، ويهجر التاريخ الهجري ثانيا ، ويعود الى التقاليد الدينية السابقة للاسلام ، في التاريخ لامبراطوريته على الاقل ، باحتفالات لا اكبر ولا اعظم ، ويثير الفتن والثورات من حولنا ، بأوامر

من الدولة التي لا تزيدنا كل يوم الا تأييدا لاعدى أعدائنا ، فهذا يعني أن الرجل يكره العرب جدا ، ولا يكرههم كراهة سلبية ، نعني التجرد عما جاؤوا به اليه ، من معتقدات ومقدسات وتاريخ ، على نحو ما فعل مصطفى كمال ، نوعا ما ، بل انه يكرههم ، كراهة ايجابية ، تتجلى في شن الحرب عليهم ، عن طريق تغذيـة ثورة البرازاني أولا ، واحتلال الجزر الثلاث المشهورة في الخليج العربي ، واخيرا عن طريق مراقبـة الاوضاع في الخليج لعله يستطيع يوما ما ، ان يستولي عليه ، وعلى ما ورائه . واظن انه ما من عربي كان يجهـل أن للشاه مطامع ضخمة ، ويعرف فوق ذلك ان هذه المطامع تتركز بالدرجة الاولى في البلاد العربية. ترى اكان يفعل هذا ، لولا انه شعوبي جديد ، مكنته الفرصة من اعطاء هذه الشعوبية كامل ابعادهـا ، ولولا ــ وهذا هو الاهم ــ أن هـذه الشعوبية ، هي العاطفة المشتركة بينه وبين شعبه ؟ فكم يجب اذن ، ان تكون المشاعر الدينية قد تراخت ، والكراهية للعرب قد تأصلت ، حتى يصبح سلوك الشاه ، على نحو ما عرفناه ، ممكنا . أو لم يخطر ببالنا انحنينه الى المزدكية ، والمانوية ، والزرادشتية ، والعصبية الفارسية ، ينسيه الاسلام والعرب معا ، ويعود به الى عهد سابق لوجود هذين معا ، ليتعالى بـه على العرب الذين كانوا ، يوما ما ، يتمسحون بأذيال كل كسرى فارسي ؟ أو ليس ذلك كله جزءا من عاطفة قومية مشبوبة تعود الى جاهليتها ، وتقفز منها قفزة واحدة الى التاريخ المعاصر ، متطهرة خلال ذلك ، من كل ما جاءهـا عبر التاريخ ، من تراث ديني وثقـافي وحضاري ، وتصاهر عربي ، فارسي ؟

والآن يتساءل الانسـان مرغما ! الى أي حد ، كان الشاه صورة لشعبه ، أو الشعب صورة لشاهه ؟ ان التماثل بين الصورتين بدا لنا كبيرا جدا ، من خلال طول المدة التي كان فيها الشاه شاها ، ولعدم قيام معارضة تظهر لنـا ، من بعيد ، على جانب كاف من الجديـة . ولئن كنا نقدر بطبيعة الحال ان حكم الشـاه لا يستجيب لمطامح الشعب الاساسية في حب الحرية ، والميل الى العدالة الاجتماعية ، فاننا كنا نظن مع ذلك ان

الشخصية الفارسية لا بد وأن تكون متطابقة مع شخصية الشاه في الكره الواضح للعرب ، والود لاعدائهم ، والطمع في ارضهم ، وثرواتهم ، والميل الى استرداد العظمة الفارسية التي عرفتها دولة الفرس ، في الماضي ، قبل الاسلام ، عن طريق زيادة الرصيد العسكري الذي يمكن ان تملكه ايران الآن ، فضلا عما وراء هذا الرصيد ، من ثروات بترولية ضخمة ، هي العمد التي ترتكز عليها هذه القوة العسكرية .

لكن المفاجأة الكبرى جدا ، والمطمئنة الى ابعد حد ، هي أن ما ظننا انه تطابق بين صورتي الشعب والشاه ، لم يكن الا وهما لم يكن له ما يبرره ، الا ذكريات الشعوبية التاريخية القديمة ، من جهة اولى ، وطول المدة التي حكمها الشاه من جهة أخرى .

وان الحقيقة هي ان المطابقة لم تكن لا اكثر ولا اقل من مفارقة . فالشاه شيء ، وشعبه شيء آخر . ذاك يكره العرب ، والمقدسات الاسلامية ، وهذا يحبها . ذاك حاكم ظالم ، طامع ، ديكتاتور ، قامع ، وهذا محكوم ، مظلوم ، ليس له من طمع الا ان يحيا ككل الناس ، بصورة عادية ، لا قمع فيها ، ولا خوف ، ولا اضطهاد . ذاك مفتوح العينين على ثروات الآخرين واراضيهم ، لا ليزيدها على ثروات شعبه وأراضيه ، بل ليزيد رصيده الخاص في المصارف ، وليحقق الامجاد التي كان يطمح اليها امثال هولاكو وتيمورلنك ، وهذا لا يريد شيئا الا انفاق ثرواته الخاصة على حاجاته الذاتية هو ، وهو متأكد من انها كافية .

ويطول بنا الحديث لو رحنا نعدد الفروق بين الشاه وشعبه . لكننا نفضل ايجاز ذلك بكلمات قليلة ، نقول فيها ، ان الشاه كان مقلوب الشعب ، أو صورته السلبية ، أو مسودته ان صح التعبير ... ولا يدري الانسان كيف ينشىء الحاكم لنفسه « صورة » يظن انها هي حقا صورة الشعب ، على انها لا تزيد على أن تكون الصورة المشوهة كل التشويه لهذا الشعب ، او قل انها صورة الحاكم ، وغرائزه ، واطماعه ، واللامعقول منه ، تجمع من هنا وهناك ، بتعاون من الف منافق وكاذب

وانتهازي ، لتلقى بعد ذلك على الشعب . ان الحاكم كثيرا ما يخترع الشعب اختراعا ، من عقله ، دون أن تكون الصلة واضحة بين الشعب الحقيقي ، وبين الصورة التي اخترعها الحاكم له . فكأن الناس في بلاد الدنيا ، شعوب تحتاج الى حكام ، وكأنها في ايران - وليس في ايران وحدها - حاكم بحاجة الى شعب ، أو كأن هذا الاخير مجرد « ديكور » لوجود الحاكم . أو ليس من الظاهر ، والبسيط ، والواضح ، والبديهي ايضا ، ان من أول ما قاله الخميني ، انه سيقطع العلاقات ، مع اسرائيل ، وسيناضل مع ثورة الفلسطينيين ، وسيقطع امدادات البترول عن البلد اللئيم ، وعن كل بلد لئيم مثله ، أو لم يكن واضحا ان الخميني كان يتكلم باسم الشعب الذي يهتف كله باسمه ، وان الشاه كان يتكلم باسم نفسه وحده ، باسم الشعب الذي يهتف باللعنات حول اسمه ؟

ثورة ايران والثورات الاخرى :

وليس مجرد عبث ان يتحدث الناس هنا وهناك بصورة طبيعية عن وجوه الشبه والاختلاف بين ثورة ايران ، والثورات التاريخية الكبرى ، كالثورة الفرنسية ، والثورة الشيوعية ، والثورة الصينية . ذلك ان مقاييس هذه الثورة تضعها مباشرة في المستوى الذي يؤهلها للدخول في ساحة المقارنة مع الثورات الاخرى . واظن أن هذا وحده ، دليل مناسب على عظمتها . اذ ليس قليلا أن تضاهي اية ثورة بالثورة الفرنسية أو الثورة الشيوعية ، وان يتردد الانسان في الحكم على انها هي الاكمل والارقى ، أو أن غيرها من الثورات ، كان هو الارقى والاكمل .

وهنا تقوم المفاجأة الاخرى : وهذه المرة ، ليست المفاجأة في شخصية الخميني ، بل هي في شعبه . فهذا الشعب الذي يصبر على القسوة ، والظلم ، والاضطهاد ، والعسف ، والتفرد بالمتع ، والميزات ، كل هذه المدة ، لجدير بأن يوصف ، بانه يملك صبر « ايوب » .

لكن كل هذا الصبر ، على مضض حتما ، بدا كانه ينسجم مع روح هذا

الشعب ، الذي دجنه حكم الطغاة المتتابعين ، فاصبح يرى كل ما لديهم من عسف وظلم ، سمات طبيعة للحكام . ولا شك انه في ذلك يشبه شعوبا شرقية كثيرة اخرى ، عانت كما عانى ، وصبرت كما صبر ، ولا اظن انه اختلف في ذلك عن صبر الايطاليين على موسوليني ، أو صبر الاسبانيين على فرانكو . ومع ذلك فان هذا الصبر يبدو مفاجأة غير متوقعة ، او لنقل عجيبة .

لكن الاعجب منها بلا ريب ، ان يقوم هذا الشعب كله ، دفعة واحدة ، وفي كل ارض ، وكل بلد ، ويظهر غضبه على الشاه والمرتزقة الذين يحيطون به ، وان يستمر في بذل التضحيات ، شهداء وجرحى ، بما لا يقل عن عشرين او ثلاثين ، لمدة سنة واكثر من سنة ، وفي كل يوم بلا انقطاع ، ومن ورائه وامامه وفوقه قوة الطاغية ، وسفاكوه ، وزبانيته ، وحاشيته . ولئن كانت هذه اول مرة في التاريخ يقود ثورة الشعب ، رجل على بعد خمسة آلاف كم منه ، ويصدر تعليماته ، فتطبع على اكثر من مليون شريط يتداولها الناس في كل مكان ليسمعوها ، ويعملوا بها ، فلا شك ايضا ان هذه هي اول مرة ايضا ، يستمر شعب اعزل في تحدي الطغاة ، بجلده ولحمه لمدة تزيد على السنة . وكذلك فان هذه اول مرة يوضح شعب ما في الدنيا ، بأنه لم يكن هنالك اي قاسم مشترك بينه وبين حاكمه .

الثورة الايرانية والثورة الفرنسية :

وبصورة عامة ، يمكن القول : ان الثورة الايرانية اكثر شعبية بكثير من الثورة الفرنسية . ذلك ان هذه الاخيرة تكاد ان تكون من صنع العاصمة وحدها ، باريس ، وليس من صنع الشعب الفرنسي كله ، الذي كان لا يزيد في اكثر المحافظات ، عن أن يكون مجرد متفرج . وحتى في باريس نفسها ، لم يكن شعب باريس بالذات هو الاصل والمرجع ، بل كان المرجع مَنْ تجمّع في باريس من مواطنين بائسين فقدوا اعمالهم ، واصبحوا « بلا لباس » كما كانوا يقولون . وهؤلاء الناس هم الذين صنعوا امجاد « مارا » و « روبسبير » و « ميرابو » وامثالهم .

اما في ايران ، فقد كان كل شعب ايران مشاركا في الثورة ، لا اهل العاصمة وحدهم . ولم يشارك فيها فحسب ، بل انه هدر دمه من اجلها . وما من مدينة ايرانية ، لم يكن شهداؤها كثيرين ، في سبيل الثورة . وكانت ايران كلها تتظاهر ، وتضرب ، وتهاجم شرطة الشاه وجيشه . اما في فرنسا فلا ريب ان ذلك قلما يصح على غير باريس العاصمة .

واذا عدنا بالاحداث الى التاريخ ، وجدنا أن ثورة ايران تمتد على مدى عام كامل على الاقل . اذ بدات الحوادث في أوائل عام ١٩٧٨ ، لتنتهي برجوع الخميني من باريس ، بفاصل زمني لايقل عن سنة من تضحيات متصلة بالقتلى والجرحى . اما في فرنسا ، فان الفاصلة بين بداية الثورة (١٧ حزيران ١٧٨٩ ، وسقوط الباستيل ١٤ تموز) لم تكن الا اقل من شهر) ولو أن اعلان الجمهورية لم يتم الا في ٢٢ ايلول ١٧٩٢ ، مما يشير الى ان الثوار لم يملكوا الجراة على ذلك الا متاخرين ، بسبب مقاومة الراي العام لالغاء الملكية .

وفضلا عن ذلك فان الثورة الفرنسية تبدو وكجزء لايتجزأ من منطق التاريخ ، من وجهة النظر الماركسية . ذلك ان الملكية شيدت على الاقطاع ، وصنعت على مثاله ، على حين ان فرنسا ، كانت قد تجاوزت المرحلة الاقطاعية ، وسارت مسافة بعيدة ، في اطار المرحلة الصناعية ، وعلى ذلك فان الثورة الفرنسية لاتزيد على أن تكون تعبيرا سياسيا عن تغير البنى الاقتصادية . فكأن مسيرة الحياة الاقتصادية قد سبقت تطور الحياة السياسية ، واصبح من المحتوم ان يتناسق التطوران السياسي والاقتصادي . فكأن مسيرة التاريخ اصلحت اخطاءها ووفقت، من جديد ، بين مختلف مساراتها ، تماما كما سيحدث ، عندما يصبح الانتاج جهدا جماعيا ، وينفرد بحصيلة ارباحه شخص واحد ، هو الممول او الرأسمالي . فاذا قامت الاشتراكية عندئذ ، فلكي تصلح هذا الخطأ ، وتجعل الربح مشتركا بين كل من يساهم في عملية الانتاج .

وخلاصة القول هنا ! ان الثورة الفرنسية ، تدخل في منطق التاريخ ، بالنسبة الى المنظور الماركسي . أما الثورة الايرانية ، فلا بد من فقه ماركسي ، طويل ، طويل ، قبل ان تدخل في اطر العقيدة الماركسية .

الثورة الايرانية والثورة الشيوعية .

ولو عدنا الى الثورة الشيوعية ، لرأينا انفسنا امام احزاب تقدمية ، طال عليها الزمن في التجربة ، والتجذر بين صفوف الناس ، وكسبت خبرات طويلة في ميدان النضال ولم يكن نجاحها مبتسرا ، لا سابقة له. اذ لقد سبقتها اكثر من ثورة واحدة . وكان لابد من ازمة اقتصادية عنيفة وخسائر الحرب العالمية الاولى ، وتزعزع عرش آل رومانوف من الداخل .. وأخيرا كان لا بد من شخصية لينين وعبقريته .. فضلا عن النضال العنيف الذي اضطرت اليه مع كل الاحزاب التي قامت ضد الثورة ، ومع كل « اليمين » الروسي الذي شهر السلاح في وجهها . وما من احد يجهل أن العناصر الشيوعية لم تكن الا الأقلية النشيطة في مجالس الثورة الشعبية . اما في ايران ، فان الامر يبدو مختلفا جدا . اذ يقف الشاه وحكمه في طرف ، ويقف الشعب الايراني كله في طرف آخر .. ولم تكن هنالك فصائل ثورية ، لم تكن فيها جماعة الخميني الا الاقلية . هنا كانت المشاركة الشعبية في أعلى ذراها ، وهناك كانت هذه المشاركة محدودة جدا ، فضلا عن مناهضة الكثيرين لها . افلا يمكن القول اذن : ان ثورة ايران كانت حقا متميزة ، ولو ان الثورة الشيوعية ، تميزت هي الاخرى ، بكثرة ما عانته من صور المقاومة ، بمقدار ما تميزت في القضاء عليها . او لا يوشك هذا المشهد ان يتكرر ، من جديد ، في ايران ويكون معيارا اخر لقيمة هذه الثورة ؟

لكن للثورة الشيوعية ، صورة صينية ، نحن نعرف ان تاريخها في النضال طويل طويل ، وان مايسمى ، بالمسيرة الطويلة ليس الا تعبيرا عن المدة الطويلة التي احتاجت اليه الثورة الشيوعية الصينية . ويكفي ان نشير

الى ان النجاح كان على وشك ان يكتب لها حتى قبل الثلاثينات ، ولكنها قضت مع ذلك ما لايقل عن تسعة وعشرين عاما بدءا من اعتناق الماركسية من قبل بعض ثوار ٤ مايس (أي حركة) اساتذة الجامعات ، المدعومة ببعض فئات العمال ، لمناهضة معاهدة فرساي التي اعطت اليابانيين ممتلكات الالمان في شاندونغ) ، ولا سيما لي تا ـ تشاو ، وتشن تو ـ سيئو الذي كان قد انشأ مجلة الشبيبة الجديدة (سين تسينغ ـ تيان) ، اي بدءا من عام ١٩١٩ ـ ١٩٢٠ على المستوى العقائدي، ومن الاعوام ٢٧ ـ ٣٤ ، على المستوى العسكري ، ومن قيادة ماوتسي تونغ للحزب عام ١٩٣٥ .

وعلى ذلك فان مفاجأة ايران تنشأ عن هبوبها السريع ، واقتصارها في العمل على التظاهر ، والاحزاب ، والتصدي لقوى الدولة المناوئة ، ومشاركة كل الشعب تقريبا فيها ، ونجاحها بعد سنة كاملة ، ولكنها سنة واحدة مع ذلك ، دون أن يبدو عليها انها تلقت اي عون خارجي ، خلافا للثورة الشيوعية الصينية التي اقتضت صبرا طويلا ، وزمنا مديدا ، وتقدما متدرجا في طريق النصر ، ولكن على مراحل يتلو بعضها البعض الآخر ، حتى تم الاستيلاء على السلطة عام ١٩٤٩ .

وعلى كل حال ، فان الثورة الصينية ، على شعبيتها الواسعة ، بين صفوف الفلاحين (وتقدر الموسوعة اونيفر ساليس نسبة الفلاحين المنحازين لثورة ماوتسي تونغ ، في المناطق التي احتلتها قواته وثبتت فيها حكمه بما لا يقل عن ٩٠٪) . لم تستطع الانتصار بقوة الشعب وحدها ، بل كان لا بد من قوات نظامية على مثال قوات تشان ـ كاي ـ شيك ـ ولكن بعقيدة اكثر تماسكا ، واخلاص ارقى لمثل اعلى جديد ، أما الثورة الايرانية فانها لم تعتمد جيشا ، ولم تشهر اي سلاح غير انقياد الشعب ، وانتظامه ، وتصميمه على المقاومة .

الثورة الايرانية والعقائدية :

ولقد يقال هنا ان الثورة الفرنسية وطدت دعائم الحكم البورجوازي ، وانشات اسس هذا النظام ، ووضعت له مبادئه ونواظمه ، كالحرية والاخوة والمساواة ، وحق التعبير عن الراي ، وجعل السيادة للشعب ، واقامة الحكومات أو عزلها بتصويت الشعب ، فضلا عن حرية العمل ، والكسب ، والتملك ، وبتعبير آخر فان المجتمع البورجوازي الجديد ، كان ، جدليا ، نقيضا من نوع ما ، للمجتمع الاقطاعي القديم . فهذا يقر وجود الطبقات ــ الطبقة الحاكمة ــ النبلاء ــ رجال الدين ــ الطبقة الثالثة ، والآخر ينكرها ، مبدئيا . وهذا يؤمن بأن حق الحكم انما هو حق إلهي ، وينكر أن يكون للشعب اي حق فيه ، والتالي يعكس الآية ، ويرى ان حق الحكم او السيادة ، انما هو للشعب وحده . وهذا اقطاعي ، وذاك صناعي ... الخ . ومهما نطل في تعداد الفروق بين النظامين ، فاننا لا نعدو القول : ان المجتمع الاقطاعي هو نظام اللاحرية ، والنظام البورجوازي هو نظام الحرية .

وبطبيعة الحال ، فان امور الدنيا ملتبسة دوما ، اذ ما من خير الا وينطوي على شر ، كما انه لا شر الا وينطوي من ناحية ما على خير . وعندما نهاجم اليوم النظام البورجوازي ، فاننا نركز النقد بالدرجة الاولى على النواحي السلبية الملابسة لنواحيه الايجابية ، اذ نهزأ بالحرية التي تنطوي من الداخل على كل صور الحرية ، كحرية استثمار القوي للضعيف ، وحرية التزوير الفعلي ، المباشر ، أو غير المباشر لارادة الشعب ، وحرية العبث بالاخاء والمساواة ، بحيث نصل احيانا الى حد القول : انه ما من نظام اجتماعي خلقه الله ، وكان اسوا من النظام البورجوازي . غير اننا ننسى مع ذلك مجموعة النواحي الايجابية التي تجلت في هذا النظام ، والتي لم يكن بالامكان الا يلابسها التشويه ، والتحريف ، والتزوير في أحيان كثيرة ، كما ننسى انه لم يكن بالامكان ، بمجرد اصدار القرارات العليا ، أن يتخلى مجتمع كامل عن قيمه السابقة ، ليعتنق مباشرة ، قيما جديدة مناقضة لها . فعالم القيم هو

نفسه ينمو ايضا . وله عهد ولادة ، وطفولة ، ومراهقة ، وشباب ، ونضج ، وشيخوخة كذلك . وهكذا فانه لم يكن ممكنا منذ اليوم الاول لاعلان الثورة الفرنسية أن تطبق شعارات العدالة والاخوة والمساواة تطبيقا كاملا . بل كان يجب ان تكون هـذه الشعارات بدايات لتطور اجتماعي جديد ، يستطيع في نهايـة المطاف ان يقلب الشعارات الى حقائق اجتماعية ، واقول في نهاية المطاف ، لا في بدايته ، ذلك انه ما من شك بأن شعارات الثورة الفرنسية ، اقرب الآن الى الواقع ، مما كان يوم اعلانها كدستور للعمل .

ومهما يكن من أمر ، فان الثورة الفرنسـية احلت عقائدية جديدة ، وبنية فكرية ، غير العقائدية الاقطاعية السابقة ، وغير البنية الفكرية القديمة ، واذا كنا بعد هذه الثورة ، وشهدنا ما قبلها ، بمعاصرة فعلية او تاريخية للعهدين ، فلا ريب ان الروح التقليدية الوثوقية ، والتفكير الغيبي أو السحري ، والعقلية الخرافية ، قد تركت مكانها لعقلية علمية ، تدع النصوص جانبا ، وتلقي الشك على كل ما حولها ، ولا تؤمن الا بالوضعي والموضوعي ، اي لا تؤمن الا بمـا يكون في متناول الاحساس والعقـل مباشرة ، ويتطابق في الوقت نفسه مع احساسات الآخرين وعقولهم . أضف الى ذلك ان عهدا تاريخيا جديدا قد بدأ يحل محل عهد تاريخي مضى ، وقفزة حضارية مضت بالناس الى الامام محل الركود الحضاري الذي مضى . وبطبيعـة الحـال لم يكن هنالك ركود حضاري بالمعنى الحقيقي للكلمة ، اذ لو كان الامر كذلك ، لما وجدت الثورة الفرنسية أصلا ، ولكن كان هنالك عوائق كثيرة تعوق تقدم الحضارة ، قضي على جزء كبير منها بعقائدية الثورة الفرنسية .

وكذلك يمكن القول : ان الثورة الشيوعية المظفرة عام ١٩١٧ ، لم تكن مجرد ثورة على الظلم والطغيان ، بل كانت مسلحة بعقائدية ضخمة ، حسبها أن ما كتبه لها ماركس وانجلز ولينين وعشرات آخرون من كبار المفكرين ، يستغرق حياة دراسية كاملة ، دون أن يعتقد الانسان انه استنفد ، أو فهم فهما كاملا ، جليا . ولئن كانت الثورة الفرنسية ،

تعتمد على النظرية الفيزيوقراطية ، في الاقتصاد التي تلخص بالقول : « دعه يعمل ، دعه يمر » بمعنى ترك العمل للمبادرة الحرة ، وترك التجارة بين البلاد المختلفة بلا قيود ، وتعتمد من ناحية أخرى على أفكار ديدرو ودالامبير في موسوعتهما (أو ما يسمى بعصر الانوار) ، كأسس للبنية العقلية ، وعلى افكار روسو في العقد الاجتماعي ، والمساواة التي يراها اصلا لكل التزام فردي تجاه السلطة الجمعية ، والتكافؤ في الحقوق والواجبات ، وعلى افكار فولتير الهازئة بكل ما هو تقاليد غير معقولة ، ونظم لا يبررها المنطق ، فما من شك ان هذه المجموعة الكبيرة من الافكار المتناثرة ، على كونها تتلاقى وبطل بعضها على بعض ، لا تبلغ أن تكون في مستوى العقيدة الماركسية ، ضخامة ، وسعة أفق ، وعمق تفكير ، واطلالات انسانية ، الا انها مع ذلك « عقائدية » تشتمل على خطوط عريضة تصلح كأساس موجه للسلوك السياسي ، والاقتصادي ، والاجتماعي .

ومن جهة أخرى ، يمكن القول : ان الثورة الفرنسية كانت مرحلة جديدة في التاريخ ، بالنسبة الى العهد السابق لها ، لانها رسمت لكل المجتمعات الغربية صورة حياتها ، وطرائق عملها ، وتقاليد حياتها ، التي ما تزال تعرف بها . وبالمقابل فان الثورة الشيوعية التي يمكن اعتبارها مصالحة أو تركيبا بين الضدين (وأعني هنا بالضدين : شعارات الثورة الفرنسية كشعارات ، وتناقضها مع الواقع الذي وضعت لتوجيهه ، أكثر بكثير مما هي مصالحة أو تأليف بين النظامين الاقطاعي ، والراسمالي ، مما لا يخطر على البال ، مبدئيا) اقول : ان هذه الثورة الشيوعية رسمت هي الاخرى ، بداية عهد جديد ، نسبته الى البورجوازية ، كنسبة هذه الى الاشتراكية ، بدرجة او بأخرى .

والآن : اين موقع الثورة الايرانية بالنسبة الى الايديولوجيا ، او العقائدية ؟

ان الشائع ، والمعروف ، والمذاع ، هو ان الثورة تلتزم بالاسلام ، أو

بالعقيدة الاسلامية . ومن المرجح أن يستفتي الشعب على قبول هذه العقيدة ، كأساس تنظيماته المقبلة ، كما ان من المرجح ان تكون نتيجة الاستفتاء لصالح هذا الطرح الخميني . وكل المشكلة الآن ، ان العقيدة الدينية ، اية عقيدة ، فضفاضة بطبيعتها ، لانها جعلت في الاصل بالصورة التي تتفق مع كل زمان وكل مكان ، وبالتالي فانها روح موجهة ، اكثر مما هي هذا النظام او ذاك . ولئن لبس الاسلام احيانا لباس الاقطاع ، او لباس البورجوازية ، انسياقا مع صورة التطور الاجتماعي الذي كان سائدا في مرحلة او اخرى ، فانه استطاع ، كذلك ، ان يلبس صورة النظام الاشتراكي ، من غير ان تختلط هويته لا بهذا النظام ولا بذاك . واكاد اشعر انه كلما كان النظام الاقتصادي والاجتماعي والسياسي ، أقرب الى العدالة ، وانأى عن الظلم ، وادنى الى المساواة بين الناس ، وأبعد عن الاختلاف بينهم في الشروط والحقوق والواجبات، كان النظام أقرب الى روح الاسلام ، وبالتعميم ، اقرب الى روح الدين جملة ، لا الى دين معين بالذات .

وما من شك ايضا ان الاسلام لبس احيانا لباس التفرقة بين المسلم والذمي ، وأعفى الاخير من واجبات الدفاع عن وطنه ، والزمه بجزية تقابلها (ولنسمها الآن البدل العسكري) لكن هذا اللباس ليس أصيلا فيه ، ولا جزءا منه ، بل هو نتيجة شروط الفتح وملابساته الاولى ، ولا يمكن القول : ان من الضروري أن يكون في دار الاسلام حقوق غير متكافئة لمختلف طبقات المواطنين ، تبعا للعقيدة التي يدينون بها ، ولا ادل على ذلك من أن التساوي في الحقوق والواجبات ، صدر بخط شاهاني ، أيام السلطان عبد المجيد عام ١٨٣٩ ، يطلق عليه اسم خط كولخانه ، وما أظن ان هذا الخط كان موضع اعتراض يومئذ لا من شيخ الاسلام في ذلك العهد ، ولا من غيره ، واظن اكثر من ذلك ان الشعار الذي رفع أيام الانتداب الاجنبي ، من قبل المقاومة الوطنية ، القائل : « الدين لله والوطن للجميع » ليس الا صيغة جديدة لما كان العثمانيون قد ارتضوه ، باسم الخلافة الاسلامية ، لجميع المواطنين ، بلا استثناء . وما من سبيل

الآن لمقاومة شعار الدولة الاسلامية (ولا سيما اذا كان ٩٨٪ من الشعب مسلمين) باسم صورة معينة اتخذتهـا الدولة الاسلامية للتعامل مع المواطنين ؛ لا لشيء الا لان الاسلام روح عامـة من العدل والانصاف والسمو الخلقي ، ترتفع باستمرار عما تتبلور فيه في عهد أو آخر ، من تطبيقات اجتماعيـة . ولئن روي عن النبي (ص) أنه لم يشأ تقنين الاسعار ، أيام الغلاء ، فان ذلك لا يبرر أن يحجم الحاكم في ايامنا هذه من مثل هذا التقنين ، اعتقادا منه بانه يخالف سنة رسول الله . فاينما وجدت المصلحة العامة (كما يقدرها العقـلاء المخلصون طبعا) فثمة شرع الله .

وعلى ذلك فان النظام الديني الخاص بالمسلم ، من ناحية العبادات شيء ، والنظام الاجتماعي الذي يضعه المسلمون لانفسهم شيء آخر . ولئن كان النظام الاول باقيا دوما ، لا مجال للعبث فيه (وكذلك لا مجال دون إلزام به من الوجهة الفعلية) ، فان كل نظام آخر يوضع ، يكون قريبا من الدين ، أو بعيدا عنه ، بنسبة ما تحققه من كرامة الانسان ، والعدالة بين الناس . وليس هنالك نظام خاص يتجسد فيه الدين بالضرورة . فالدين معيار للحكم على الانظمة ، دون أن يكون واحدا منها .

ومهما نزد في التفصيل هنا ، فانه لا مندوحة من الاعتراف بأن الدين (بحكم سعته وشموليته) يتسع لاجتهادات كثيرة ، تميل بها المعادلة الشخصية ، او المعادلة الاجتماعية ، الى ما نسميه بلغة الاقتصاد أو بما يماثلها من اللغات السياسية والقانونية ، الى أقصى اليمين تارة ، والى أقصى اليسار تارة اخرى . ولكن اجتهادات هذا المسلم او ذاك ليست اكثر من اجتهادات ، وطبيعي أن تكون الشورى العامة هي الحكم المؤقت دوما ، في سلامة هذا الاجتهاد أو ذاك ، دون ان يقال أبدا : ان هذا هو « حقيقة الاسلام » كلها .

وبطبيعة الحال ، فان لهذا العصر لغته الشائعة في ايثار الاشتراكية على الراسمالية ، وحرية الشعوب على استعبادها ، وتفضيل الانسان على

كل ما عداه ، ولا مجال لاي اجتهاد يؤول الدين ، خارج اطار هذه اللغة ، لا سيما وان روح الدين هي دوما فيما يحقق اكبر قسط من الاخاء ، والمساواة ، والعدالة . ولا مجال لاية خشية من ان يوضع الرجل الذي لا يدين بدين الدولة الرسمي ، خارج نطاق المواطن وحقوقه . او ليست ملكة بريطانية حامية حمى الدين ؟ واذن فهل اقتضى ذلك الا يوجد رؤساء وزارات بريطانية عديدون ، من اليهود ، او من غيرهم مثلا ؟ او ليس الدين دوما هو ما يريد المتدينون ان يفهموه منه ، كل على حسب معادلته الشخصية ، ومستواه ؟

* * *

ومع ذلك فانه يبقى سؤال كبير ، كبير جـدا : ترى هل يقدر للثورة الايرانية ان تكون منعطفا تاريخيا في حياة الامم ، كما كانت الحال مع الثورة الفرنسية او الشيوعية ؟ ان كل جواب هو رجم بالغيب . والثورة، كل ثورة ، مخاض دائم يلد كل يوم ما يتوقع ، وما لا يتوقع . فلنعلق اذن حكمنا في هذه الناحية . ويكفينا ان عرفنا الآن ان الشعب الايراني شعب شقيق ، مقدساتنا مقدساته ، وحرماتنا حرماته ، وان الشاه شوه صورته مدة طويلة ، فجعلنا نكثر فيه من الريب . ولكن ها هي الثورة الفلسطينية ، تتقدم كل الزائرين ، وتكرم اكبر التكريم . وما اكبرها نعمة ان نستطيع الآن رؤية الوجـه الايراني الحقيقي بعد ان حجبته صورة الشاه بألف كرنفال امبريالي ــ صهيوني ــ استعماري . وتحية اخيرة الى الخميني ، لانه حقا « آية » .

علاقة المثقفين بالجماهير في البلدان النامية

عزيز السيّد جاسم

ان المشكلة الاساسية التي تسهم في تحديد اثر الثقافة في النشاط الاجتماعي في ا لبلدان المتخلفة والنامية حديثا تتلخص في علاقة المثقفين بالجماهير . فالمثقفون لم يتوصلوا الى تجسيد الارتباط المصيري بقضايا الجماهير وآفاق النضال الاجتماعي التقدمي . وهم في اغلب الاحوال واحسنها يتوصلون نوعا ما الى رابطة مع الشعب من خلال الوسيط السياسي ، اي من خلال الاحزاب السياسية والكتل الشعبية وبذلك يتيح المثقفون لانفسهم هامشا عريضا نسبيا للتحدث باسم الجماهير ، واحراز الشهرة الجماهيرية ، والدفاع الجماهيري عن مطامحهم التي قد لا تكون بالضرورة طموحات شعبية حقة .

ومن الجلي ، ان استبدال الصلة الحية بالجماهير ، بالعلاقة السياسية التي توفرها الهيئات السياسية هو عبارة عن توكيد علاقة رمزية لاتعدو ان تكون شكلا كاريكوتوريا للعلاقة الاجتماعية .

ان المثقفين في البلدان المتخلفة والنامية ، ميالون تقريبا الى التحلق حول انفسهم ، وتكوين الحلقات الثقافية . اي‌انهم ينساقون في علاقة الجماعات الصغيرة ، معتبرين الاندماج بالتيار الشعبي ضربا من العلاقات اللامجدية. ولا يعني ذلك ان المثقفين يعطلون نشاطهم السياسي والاجتماعي الذي تجلوه وتعيد طرحه الثقافة . بل ان شكل الممارسة الثقافية والسياسية يتم في الغالب على هذا النحو ، وتؤكده ايضا الممارسات الحلقية والخلوية في العمل السياسي . فالطابع السري للعمل الحزبي ، والذي يتمثل في ممارسة الاجتماعات الدورية المحدودة وبالفة التكتم ، يعزز الطابع الاجتماعي المحدود لحركة المثقف .

ولا يخلو هذا الاطار المحدد للعلاقة من عوامل ، تأتي في مقدمتها الظاهرة الاجتماعية للنمو الاقتصادي البطيء وشبه الميت في البلد المتخلف .

ان التركيبة الاقتصادية الهزيلة ، والركود العام في حركة الواقع الاجتماعي والاقتصادي والثقافي ، وانغمار المجتمع في دوامة الاعراف البالية ، هي من جملة عوامل اساسية في ميلاد وضع ثقافي ضيق جدا . كما ان انغلاق البلد المتخلف عن تيارات الحركة الثقافية العالمية ، وانسداد منافذه بوجه المد الحضاري يحكمان على الوضع الثقافي بالمحدودية الملموسة . وهكذا تنعدم الشروط الذاتية والموضوعية للنهوض الثقافي الحر .

ففي التكوين الاقطاعي وشبه الاقطاعي القائم على العبودية الاجتماعية ، والامية والجهل ومعاداة الثقافة تنشأ فئة ثقافية صغيرة ذات نشاط محدود وعلاقات محددة . وان الحذر والبطء في تطوير علاقة المثقف بالجماهير ليس مردهما الى المثقف نفسه فقط ، بل الى المثقف والمجتمع. ومهما كان المثقف ثوريا وجماهيريا ، وغير متعال على الاوساط الاجتماعية، فانه يجد نفسه متحركا في هامش ضيق ، وفي مجموعة هي رهط المثقفين. ان البلد المتخلف والفقير الى المدارس والمعاهد والكليات ، فقير ايضا الى دور النشر والمطابع والمكتبات ومؤسسات التاليف والترجمة . وان‌صلته الثقافية بالبلدان المتقدمة صلة بائسة ، لانه يخضع لتكريسات الاستيراد

العالمي واكثر مظاهر النمو غير المتوازن سوءا . ان في جغرافية الجوع خريطة كبيرة للجهل والانكماش ايضا .

وينشط **المثقف في ميدان العمل السياسي والثقافي من خلال الحزب** السياسي الذي ينتمي اليه ، وتكون لديه وشائج يمارس من خلالها نشاطه الثقافي وكذلك علاقاته الاجتماعية المحدودة . ولكن فيما اذا اخذت الصلة بالجماهير ، باعتبارها صلة حقيقية ، حية ، موقظة ، فعالة ، وديناميكية، فانها ليست بالمستوى الملموس . ونتيجة لذلك فان المثقفين الثوريين والدعاة الجماهيريين يمنحون انفسهم الصفة الجماهيرية ، كاعتقاد وليس كصلة حية متدفقة ، فعالة بالمحسوس .

وما دام البلد في حالة انتقال من التخلف الى النمو ، فان عملية النمو **الاجتماعي ترافقها تطورات ثقافية محتومة . غير ان طابع هذه التغيرات** الثقافية يظل متأثرا الى درجة كبيرة بالعقلانية العامة للتخطيط الثقافي ، **والتي تسبغ على مستويات العمل الثقافي والظواهر الثقافية الكثير من** رسـوـمها .

وتزداد مسؤوليات المثقفين عبر تنامي التقدمية للمجتمع ، ويتحول المثقفون الى فئة كبيرة وشديدة الفعالية بعد اتساع قاعدة التقدم الاقتصادي . وتسعى القوى الاشتراكية الحقيقية الى تعزيز دور الثقافة في بناء واعادة بناء المجتمع المتحرر من خلال تعزيز الممارسة الطليعية للمثقفين الاشتراكيين والتقاليد المشحونة التحرر والديمقراطية .

ولكن القوى المحافظة ، ومهما كانت تنطوي عليه من أفكار وطنية ، فانها تخشى اندلاع الفعل الثقافي الاشتراكي في كافة ميادين الحياة القومية كافة ، فتتجه الى واد التحرر الثقافي الاشتراكي ، اي واد الاصالة القومية الثرة . لان القومية في التحليل الاخير تتجسد في اصالة ثقافية عميقة ومتعـاظمة .

وبما ان اية حركة وطنية تتسلم السلطة قابلة لان تتحول الى قوى **محافظة** ، فان النزعة الثقافية المحافظة تتولى بناء المجال الثقافي لها ، فتنشأ فئة ثقافية تقليدية محافظة ، موجودة العناصر سلفا ، لان الجذر الاجتماعي والهامش الحركي المحدودين للمثقف في البلد المتخلف ، يساهمان في تشكيل اساسات لفئة المثقفين الوطنيين المحافظة .

ان النزعة المحافظة ، اينما كانت في معسكرات اليمين او اليسار تستهدف بالنتيجة **امرين : الاول : (الموقف) ، الثاني : (الابداع) . وهي ، بهذا** المستوى ، لا تقدم لاية قوة تقدمية اطرا صحيحة ، بل تقدم اضلاعا خشبية مهزوزة ، سريعة الارتعاش والتحطم امام اية ريح . ومن وسط فئة المثقفين الوطنيين المحافظين تنشا **الارستقراطية** الثقافية . اي ارستقراطية المثقفين الذين تجيش في نفوسهم مطامح المدراء . وهي ارستقراطية شديدة العدوى في البلد النامي الانتقالي ، مثلها في ذلك مثل الاستحداثات المادية التي تبهر الاوساط الاجتماعية المحرومة سابقا. ويبدو ان قدر فئة المثقفين البورجوازيين الصغار المحافظة ليس واحدا ابضا . حيث ان القوى المحافظة خائفة بالاصل من الثقافة **لأن التاريخ يرعبها بأمثلته** . وهي تعلم ان المثقف مطلع تاريخيا على الاقل ، ولذلك فهي مهما تحاول ارضاء المثقف وتطمين رغباته البورجوازية الصغيرة . فانها تعجز عن ايجاد الانسجام بين مجموعة المثقفين البورجوازيين الصغار ، الذين تعصف بهم التناقضات وحسد الامتيازات والمطامح ، فتتشرذم فئة المثقفين البورجوازيين الصغار ، وهي فئة محافظة (كما اسميناها **سلفا) من حيث كونها موظفة لقابلياتها لصالح تسكين الواقع السياسي وارضاء سدنة فكرة الحفاظ على الراهن . ومن التشرذم الاجتماعي للمثقفين** والثقافة تنشأ حالات الازدواج الثقافي الحاد ، القائم على تعدد الاوجه . ويحل انموذج المثقف **المؤيد** وفقا للمصلحة الشخصية ، **والحاقد** وفقا لها ايضا . وتغذي اصوله الثقافية جانب الحقد **اكثر** من جانب التأييد . وسرعان ما يصبح خصما على الرغم من اختيار القوى المحافظة له .

فالثقافة ، اذن ، تندفع لآجالها . وان أي توظيف لا يحول دون اختيارها لطريقها الطبيعي ، طريق الانهار التي توصل الى البحر .

فالثقافة ينبوع الروح ، في تعبيرها ، وفي تظهيرها ، وفي مصيرها . فالقوى الاجتماعية التي تستزلم الثقافة تخطىء تماما ، مثلما يخطىء المثقف المستزلم . ان الثقافة ليست ظاهرة الانسانية الكبرى فقط بل هي واحدة من الظواهر الكونية الهائلة التي لا مناص منها . انها ماء الطبيعة بالنسبة الى الانسان ، انها الروح .

وخلافا لكل الرغبات الرجعية ، وفي المجرى التحرري العام ؛ وفي اطار العلاقة الديالكتيكية بين العام والخاص ، والجوهر والعرض ، والعمق **والهامش ، تتنامى فئة المثقفين وتتسع دائرة الوسط الثقافي . وبمقدار** ازدياد جذرية الحركة الاجتماعية التقدمية تنطلق مقومات الثقافة الحية التي يستحيل دحرها ، بسبب تغلغلها في العمق الاجتماعي ، وتحولها الى حقيقة وتاريخ وان اعادة بناء الدولة الوطنية وفقا لمقتضيات الثورة الاجتماعية ، تعني في أهم ما تعني ان الدولة تصبح اداة كبرى للثقافة الاشتراكية . اي انها تصبح دولة مثقفة تحمل في احشائها بذور التطور المستمر الذي يجعلها متوافقة مع الارادة الثورية للمجتمع .

الصلة بالجماهير ضمانة كبرى :

ان الانعزالية التي ينخرط فيها المثقف بعيدا عن الجماهير تقود الى الارستقراطية الثقافية والنرجسية المضللة ، وتؤدي الى ميلاد افكار انعزالية غير بناءة .

اما الجماهيرية فهي ضمانة كبرى للمثقف فما هو المقصود **بالجماهيرية** ؟ وما العلاقة بينها وبين مصطلح الثقافة الشعبية ؟ وما مدى تأثير التأمل الفلسفي في علاقة المثقف بالمجتمع ؟ وهل يطرح الفارق بين المفكر والمثقف صيغة واحدة في هذا الصدد ؟

ان الجماهيرية في معناها الاولي تنطرح في الاهداف باعتبار ان الجماهير هدف مركزي متميز يستقطب جميع غايات الثوري أو الانسان الايجابي . والجماهيرية هي بؤرة كافة التصورات من حيث ما تؤول اليه حسب قناعات عقلية مفحوصة .

ان المثقف الثوري في ايمانه الذي لا يحد بالجماهير يبرر بوعي اصيل وجودة وحقيقته التأريخية . فالجماهير هي القوى الاجتماعية الحية التي تنبض بالحقائق الهائلة وبداهة ان الايمان بالجماهير عندئذ يشكل غايات وممارسات المثقف التي يجدها متلائمة مع ضرورات الحركة على طريق ايمانه .

واذا كان مصطلح (الثقافة الشعبية) يملي على الممارس الثقافي مستلزمات تبسيط الثقافة وتيسيرها للجماهير فان هذا لا يفترض ان الثقافة الشعبية هي بالضبط الثقافة التي ينشدها المثقف الثوري . ان الثقافة الشعبية تكون احيانا بورجوازية او بورجوازية صغيرة حسب الخطة المرسومة لذلك ، وبعد ان درجت الانظمة شبه الشعبية على تيسير المعلومات التي تخدم برامج وخطط الدولة ، وادخالها في أذهان الناس واستدرار رضاهم واستغلال مشاركتهم ، اي لكسب اعمال (غير مدفوعة الاجر منهم) ، ووضع الجماهير في متناول تنفيذ الاغراض الطبقية للفئات الحاكمة .

ان الثقافة من أجل الجماهير ، هي ثقافة الغايات الكبرى التي تؤدي دورا عميقا في مساعدة الجماهير على اكتناه روحها وتجلية طاقاتها وتأسيس تقاليد راسخة لتحررها .

وان فارقا كبيرا بين (الثقافة الشعبية) التي تعني عمليا تيسير الثقافة من حيث الاسلوب والاداة وطرق الايصال للجماهير بمختلف مستوياتها ووعيها ، وبين (الثقافة من أجل الجماهير) حيث تعني الايفاء بمستلزمات تطوير جدل العلاقة بين الثقافة والشعب . وبالنسبة الى المثقف ، فان

الصلة بالجماهير وهي تجسد نفسها في ايمان عميق ، وفي افكار قوية : انما تكشف عن انعكاسها الاخلاقي ايضا في العلاقة الوثيقة بين المثقف والجماهير ، والمبنية على **النواة** الفطرية **للحب** .

ان المثقف المؤمن بالجماهير ، **لا تتصدر** افعاله دعوى عقلية فحسب ، بل ان وجدانه مشبع بمشاعر الثقة بالجماهير والاطمئنان اليها . ولا تنشأ هذه المشاعر اعتباطا ، او بعد احتفالية دعائية سياسية ، او اثر حماسات مؤقتة . انها قائمة اصلا في اساس بناء الوجدان ، وفي اساس بناء العقل السياسي . **فالايمان بالجماهير هو من مكونات ايديولوجية الانسان . وان** من علائم الثوري الحقيقية ايمانه العقلي والوجداني بالجماهير ، منذ الفتوة ، وتأصل الايمان في رحلة العمر في افعال مخلصة للجماهير على نحو حقيقي . ولعل ذلك من السمات الاساسية القليلة التي تميز بين الثوري الاصيل ، وبين المنتمي الحزبي . فالمنتمي الحزبي قد تدخل الجماهير في تعاطياته الايديولوجية والسياسية كافكار ومادة سياسية وفقا لمقتضيات عمله الحزبي . وهي (كافكار) قابلة للتطاير او للاستخفاف بها احيانا من قبل المنتمي في (الخلوات) الخاصة مع النفس او مع آخرين ، او عندما تنتابه ازمات معينة وبالاخص في ميدان انتمائه السياسي والحال ، لا يحصل مثل ذلك لدى الثوري .

وما دام الموضوع يتعلق بالجماهير والايمان بها ، فان من المناسب التفريق بين العلاقة النوعية و (الكمية) مع الجماهير ، انطلاقا من فكرة واضحة **وهي ان الايمان بالجماهير ليس معناه التحقيق الميكانيكي الحسن للعلاقة** مع الناس . فالقوى السياسية الرجعية واللاتاريخية تضم بين صفوفها دعاة شعبيين واناسا ذوي قدرات جيدة في تطور العلاقة الواقعية مع الجماهير ، وفي بناء روابط واقعية مع الاوساط الاجتماعية المختلفة .

ان العلاقة الحقيقية مع الجماهير هي علاقة نوعية نابعة من المبدأ ، وهي تنصرف عن كافة الحيل التي تهدف الى التملق لمشاعر الجماهير من اجل

دحر حقوق الجماهير وتعبيد الطريق أمام اعدائها لتحطيم معنوياتها الثورية .

ويكشف المثقف الثوري المؤمن بالجماهير عن ايمانه بها في العمل الخلاق والمتفاني من اجلها . وقد يقوده عمله من اجل الجماهير الى تغيير نمط علاقاته اليومية والعامة تبعا لشروط العمل النضالي ، واحيانا قد يقوده عمله النضالي الى الاعتكاف والانقطاع النسبي عن الحياة الجماهيرية العريضة . ان وضعه الاعتكافي لا يسيء الى صلته بالجماهير ، ولا يستنتج منه القول بانه ليس شعبيا . بل ان تعبيرات صغيرة للتعامل الاجتماعي تكشف عن دلالة لا تخطىء في مدى ايمانه وثقته بالجماهير .

ان اسلوب التعامل الاخلاقي المهذب والودود مع الناس ، والاستعداد الدائم للتعاون وابداء المساعدة والرغبة في الحيلولة دون الحاق الاذى بأي منهم ، من قبل اي كان ، من الصفات التي يسهل استنتاجها من السلوك الشريف للمثقف .

ومن زاوية الامور المؤكدة ، ان المثقف الحقيقي متعطش ابدي للتجول في مسالك الحياة الاجتماعية الطويلة والعريضة والمتفرعة .

ومهما كانت مبررات الاعتكاف وضروراته ، سواء اكان اعتكافا تأمليا ، او بغية انجاز مشروع ثقافي معين ، فان الارتماء في بحر الجماهير هو عنوان الاصالة والمعرفة . هذا هو المبدا ، والضمانة ضد كافة اشكال الانحراف المتمثل بالانعزالية والارستقراطية الثقافية ، والمأجورية للفئات المالكة والحاكمة .

فالثقافة هي صيغة الحضارة ومحركها الخالد . وهي تعطي للدولة شكلها، كما انها قادرة على ان تحجب عنها الحق الشعبي وتمثيل الارادة الشعبية التي هي في واقعها بناء ثقافي متبلور . وتختلف ظروف (المفكر) عن ظروف (المثقف) . **فالمثقف هو المادة** الاساسية **للهرم** الثقافي الذي يشكل **(المفكر)** قمته . ان المفكر محكوم بضرورات عمله الفكري وما تتطلبه من اعتكافات

دراسية وتأملية ومختبرية وعملية بعامة ، اكثر من المثقف الذي يشكل الظاهرة العامة للتقدم الاجتماعي .

ان نوع (المنجز) الفكري والثقافي ، واهميته الجماهيرية يعادلان علاقة جماهيرية وطيدة ومتطورة ومكثفة على امتداد مرحلة او مراحل تأريخية . فالجدوى الجماهيرية هي الاهم وهي الارسخ وهي مفهومة بالدلالة التاريخية ، اي كخدمة تاريخية للشعب اذ ثمة خدمات اعتيادية للجماهير ، سريعة وعابرة وذات طابع مصلحي ، انها مجردة من الدلالة التأريخية . وفي مكنة السياسي التابع الى ماكينة النظام ان يقدم خدمات من هذا القبيل ، الا ان الشقة بينه وبين الجماهير تتسع على الدوام ، حتى يصبح السياسي (ومهما كانت نواياه الشعبية حسنة) خارج حدود ذاكرة الجماهير ، وذلك بداية لان يكون مرفوضا من قبلها .

وعي الجماهير واستقبال الفعل الثقافي :

ان من المهمات المركزية الثقافية التاثير في وعي الجماهير من اجل تقبلها لمفهوم العلاقة مع المثقف ، على نحو اكثر تقدمية . فالمثقف لا يستطيع ان يعمل في قطب منفرد فيما يتعلق بالعلاقة مع الجماهير ، والايمان بها . بل لا بد ان يتحقق لدى الجماهير وعي منظور ايضا لقبول علاقة المثقف بها. **إنّ ذلك يتطلب العمل الدؤوب من أجل تنمية الوعي الجماهيري الذي** يستقبل الافعال الثقافية وتتعزز بسببه مكانة المثقف في الوسط الجماهيري. ان الجماهير في البلدان المتخلفة والمستقلة حديثا ، تمتلك ميراثا هائلا من الحرمان الثقافي . وان دائرة الوعي الاجتماعي العام الناجمة عن ذلك هي دائرة مشوشة تمتزج فيها نسبة من المعلومات الصحيحة والخرافات، كما يحتفظ (القديم) فيها بسلطة قوية . **ولا يتحقق** انتقال وعي الجماهير من دائرة الوعي المتخلف والمشوش الى مستويات جديدة ومتطورة من الوعي ، بضربة سحرية ، بل لا بد من تحرير الجماهير من اوهامها ومن الركامات الايديولوجية الرجعية وليدة الفترات المظلمة في حياتها .

وليس اعتباطا اطلاق صفة (الطليعية) على المثقف الثوري الصحيح . فالمسافة القائمة بينه وبين الجماهير تدلل على حقيقة واقعية مؤداها التفاوت في الوعي . بمعنى ان المثقف الثوري يعمل في وسط جماهيري لا يشاركه في وعيه في اول الامر . فهو يناضل من اجل الجماهير قبل ان تتوفر لدى الجماهير القناعة بذلك .

وبما ان المثقف الثوري يتصدى حتميا للتقاليد الرجعية والافكار الخرافية والايديولوجيات التي تواكب مصالح الطبقات الرجعية وتحميها ، فانه معرض باستمرار للوقوع في مسافة التصادم الاجتماعي التي لايمكن لاية مرونة ثقافية ان تكون كافية للحيلولة دون ذلك .

ان الالتزام بمعناه الايديولوجي والسياسي ، ومفسرا بدلالته الجماهيرية ، يلزم المثقف باعتبارات شعبية كثيرة ، سيما ان طبيعة الوعي الثقافي هي طبيعة جهادية يحث فيها الابتكار والتجديد حس المغامرة والميل نحو تسمية الاشياء باسمائها . فنجم في ذلك التناقض المنبعث عن التفاوت بين شروط الوعي الثقافي نفسه وشروط الالتزام الجماهيري .

من هنا يكون المثقف الثوري في البلدان المتخلفة والتي تناضل من اجل نيل استقلالها السياسي والاقتصادي اما سائرا على طريق الاستشهاد والتضحيات ، أو انه يظل معانيا من التخريب الذاتي ، اي اهتزاز الشخصية وتبلبلها ، وعجزها عن التوفيق بين متطلبات الثقافة الثورية، والامكانات الشخصية المستجيبة لحاجات النضال الاجتماعي .

ان التجارب الاشتراكية والديمقراطية في الثقافة مطالبة باستيعاب خصوصية واقع المثقف في البلدان المستقلة حديثا والسائرة على طريق التقدم الاجتماعي والتنمية المستقلة .

تلك الخصوصية التي تعبر في جوهر الامر عن التباين الكبير بين نداء الثقافة ومتطلبات الالتزام الجماهيري .

ففي الثقافة يتصاعد اتجاه البحث عن الحقيقة الى الحد الذي يصبح فيه هوس المثقف .

ان البحث عن الفكرة وعن الكلمة وعن الحقيقة ، وما يترتب على ذلك من نضال وصدق ومواجهة وصراع ومغامرة وتعرية ، هو السفر الوحيد للمثقف ، حيث يستنشق هواءه ، وحيث يستكمل تعريفه . ولكن مواصفات الواقع الاجتماعي ، المدموغ بآثار وترسبات الماضي ، تفرض (او تحاول ان تفرض) على المثقف ان يصمت عن قضايا كثيرة ، هي في صلب المسائل الانسانية والاجتماعية .

والتحريمات عن خوض مواضيع الدين والجنس ليست الوحيدة في هذا المضمار . بل ان جملة من القضايا الايديولوجية والسياسية والاجتماعية يجمل بالمثقف ان يتجنبها (! !) .

وليس غريبا ، بناء على العرض المذكور ، ان تقدم تجارب البلدان النامية انموذج **المثقف** باعتباره **صانع دتوش** ، **كما تقدم انموذج المثقف الصاحي** والجريء .

ان التعجيل في تطوير وعي الجماهير وتحريرها نهائيا من الامية والجهل ، **باقامة فرص التعلم الواسع لها ، يوفر للمثقف مساعدة كبرى لتخليصه** من عبء التناقض . حيث ان **معنى الجماهير** نفسه قابل للتبدل تبعا للتبدلات الاساسية الحاصلة في الواقع الاجتماعي والانتاجي .

وفي حصول نقلات فعلية في تفكير الجماهير ومستوياتها الثقافية تتاح للمثقف حرية اكبر للتعبير عن آرائه . ان صمته عن القضايا المحرمة حرصا منه على واقع الجماهير هو تضحية عملية وتقدم الجماهير التعويض الضروري ابان مراحل تحررها وتقدمها الاجتماعي **بصورة** التطبيق الصحيح للحرية الثقافية ؛ فاسئلة الثقافة لا يمكن قهرها . وان كبت الاجوبة يفضي الى المزيد من الاسئلة والاجوبة التي تسهم في خلق انسان يعترض على فرضيات عديدة عن معنى **الوطنية** .

وعندما تطلق برامج التحرر الاجتماعي طاقات الجماهير الابداعية ، وشروط وعيها المتحرر ، تتزايد حاجة الجماهير غالبا وبقوة الى المثقف **الجذري** ، الذي يشخص الظواهر السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، بفعل تعاظم قناعة الجماهير بأن المثقف الثوري الصحيح هو ضميرها .

هذا يؤول الى ان مفهوم العلاقة بين المثقف والجماهير يتطور ويتعقد أيضا ففي المراحل الاولى للنمو السياسي والثقافي يكون المثقف الثوري طليعيا بالافتراض . الا ان المراحل اللاحقة للتقدم الاجتماعي وتطور وعي الجماهير تجعل المثقف مسؤولا بقوة أمام الجماهير للاجابة عن التساؤلات الصحيحة للجماهير في حقول السياسة والاقتصاد والثقافة والفن ، الخ . . ان انطلاق وعي الجماهير عندما يدخل في مرحلة مهمة ، يصبح مستحيلا تكييف مسائل الثقافة بصورة مسطحة سيما اذا كان الارث الثقافي الثوري حاد السطوع و التأثير .

ان المثقف الموضوعي ، الجاد ، المؤمن ، بممارسة حرية الفكر كضرورة حاسمة ، هو النتاج الثقافي ـ الاجتماعي لمرحلة معينة **في تطور علاقة المثقف بالجماهير** . بمعنى ان المثقف الموضوعي الثوري هو وجود حتمي .

الاشتراكية وأحادية الفعل :

ان فهم المقولات الثقافية للاشتراكية يرتبط جوهريا بفكرة الاشتراكية عن الثقافة **أولا** ، وبدور الثقافة في تعزيز الاشتراكية التي تعمد الى تشريك ادوات الانتاج واشاعة الملكية العامة للمجتمع ، تعمل على اشاعة الثقافة كغذاء روحي للمجتمع ، يحقق أوسع قدر له من الحيوية والتدفق وانطلاق الحرية الاجتماعية والفردية على النحو الذي يوفر للمجتمع تجددا دائما ، وحماية مثلى من المؤثرات الراسمالية والرجعية والمعادية لابجدية التطور الاشتراكي .

وان دور الثقافة في الدفاع عن الاشتراكية وتمجيد القيم الاساسية الشريفة في البناء الاجتماعي هو دور مؤكد ، وهـو يتحقق باستمرار في **جدلية خصوصية** الثقافة المتميزة عن سواها من الممارسات الانسانية .

فبناء معمل مثلا يتعلق بشروط محددة للبناء تتمثل في توفير مواد وادوات البناء وخريطته الهندسية ، واسلوب العمل الذي يتقنه المعماريون والفنيون وفقا لمواصفات محددة . البناء فعل مادي مرسوم وهو تحت الافق من حيث دخوله تحت النظر الابداعي للتجربة البنائية . في الثقافة ثمة طبيعة تختلف عن الجانب المادي الذي يتماثل مع (البناء) أو مع الفعاليات الانتاجية المختلفة . انها تتضمن تأريخ المعرفة واستمراريتها . وهي طبيعة تشمل ايضا ما يسمى بالجانب الميتافيزيقي ، وهي على العموم تشمل كافة الافكار التي لا حدود لها وتمس قضايا الروح والعدم والخيال ، الخ . .

وسواء اكان الجانب المقصود من الثقافة واقعا تحت تسمية (الوعي الميتافيزيقي) او (الوعي الديني) فانه موجود ولا يمكن اقصاؤه عن جدلية الثقافة .

والسؤال : **هل** التطورات الجارية في البناء الاشتراكي تحتم القطيعة بين جوانب الثقافة لصالح جانب معين هو الجانب الدعائي الحماسي المباشر **الذي يخدم متطلبات عتلات البناء الاشتراكي ؟**

الجواب : ان القطيعة ليست حتمية ، ولكنها قد تحصل بفعل التكريس **الذي تصر عليه آراء تتسم بالقصور الأيديولوجي . والحال ان رحابة** التطبيق الاشتراكي تعتمد على الرحابة الثقافية الثرة التي تكفل الازدهار الواسع لمعطيات الثقافة التقدمية والاشتراكية ، ولطاقات الانسان **وللعلوم كافة .**

وليس المقصود من جدلية الثقافة ابتعاد الثقافة عن قضايا ومعضلات **البناء العام واليومي للواقع الاقتصادي والسياسي والثقافي ، بل بالعكس ،** فان جدلية الثقافة الاشتراكية تعني المزيد من التوكيد على دور الثقافة في تحقيق معدلات انتاجية متطورة تصب في المجرى الرئيسي للاشتراكية . انما يتبدى الفارق فيما يلي : شكل الثقافة التي تنصرف للريبورتاجات

والتعليقات السياسية والانتاجية ، ولكتابة الاطراءات العاطفية الغامضة، والموضوعات المباشرة والوقتية والمحلية اي الثقافة التي لا تعني شيئا ؛ ولا تذكر في الغد أو في المستقبل بعامة .

ان رواج هذا الشكل من الثقافة نابع من كونه يلبي طلبات الحركة اليومية للدعاية على الرغم من انه لا يخدم متطلبات الدعاية الاشتراكية بعيدة الامد . ويترتب على ذلك نسيان او اهمال السمات المركزية للثقافة . اي الثقافة بمعناها الحقيقي والتي لا تمت بصلة للشكل المعروض توا . ان الثقافة كعملية ابداعية نوعية واسعة ، ومتعددة الجوانب ، تعبر عن صوت الامة والشعب ، ذلك الصوت الحقيقي النابض والمتميز في مجالات الفلسفة والفكر والشعر والقصة والفن ، وفي كافة ميادين المعرفة الرائجة والتي تستحق بجدارة ان تؤرخ .

ولما كانت الاشتراكية بعثا ايجابيا في التاريخ وتجديدا اجتماعيا ، فان الثقافة تؤسس كل ما هو تاريخي وكل ما هو متجدد .

ومن الاصل « تنبثق الاغصان » او ما يمكن تحديده سياسيا بمهمات العمل اليومي والمرحلي للمثقف . وفي المضمون الحي لعلاقة المثقف بالجماهير يتكون بناء ثقافي واسع ومتجذر في الواقع الشعبي . فتصبح «القلة الاجتماعية المثقفة كثرة . وينجح المثقف بفعل سماته المرونة في ايجاد الصور المشتركة بين المجتمع ومؤسسات الدولة ، وفي ايجاد التفاهم المتبادل الذي يزيح العديد من المعوقات التطبيقية في خطط وبرامج التنمية. ان المثقف الذي يفلح في ان يكون همزة وصل بين الجماهير والدولة هو الذي يتحرك بالاتجاه الاشتراكي نحو توفير مستلزمات (المثقف الجماعي) في المجتمع وفي الدولة بصورة متوازنة ومتقدمة باطراد .

وان الارضية الجماهيرية للفعل الثقافي والتي تعبر عن جماهيرية المثقف هي التي تمنع المثقف من التوظفية الانتهازية والالتصاق النفعي بالمؤسسات. ولو اخذت المعرفة بدلالتها التأريخية ، اي بأنها ثورية ، فان تقليص

ميادين المعرفة والثقافة الى شكل محدد وموسمي يلحق الضرر بمصالح البناء الاشتراكي نفسه . سيما ان تمجيد مزرعة او مصنع ليس ثقافة اشتراكية .

ولا يغيب عن الذهن ، ما تقدمه الوقائع نفسها من حقائق في جميع التطورات السياسية في مختلف الامكنة . ان المثقفين الذين يندمجون بنظام سياسي ، وتتكون لديهم مصالح مادية متنامية بسرعة لقاء ذلك ، لا يستطيعون اعطاء راي ثوري نقدي في مسألة ثقافية ، مثلما يفعلون ذلك عندما كانوا في موقع الجماهير وفي مستواهم المعيشي المحدود حينذاك . ان وعيهم الثقافي يمر من خلال ما احرزوه من تغييرات سريعة في وضعهم **المادي ، فيتحول الى وعي مشوه و سطحي ، ويشبع نفسه في القضايا** الآنية والسريعة ، فيصبح مسؤولا عن اشاعة نمطية ثقافية شكلية بلا **جذر وبلا سعة** وبلا مستقبل . فتغيب بالنتيجة الاعمال **المعرفية والثقافية** الكبرى التي تعكس اصالة الامة ووزنها التاريخي . بذلك يتوفر للتيارات الرجعية سلاح خطير .

فالريبورتاجات والتعليقات والقصاصات المحشوة بكل ما هو فج ، والاعمال الادبية السطحية التي تنتسب الى الدعاية الاشتراكية ، ليست شيئا يذكر ازاء التراث الفكري والاعمال الفكرية الكبرى المنجزة في الازمنة الماضية .

ان الرجعية ، وباسم السلفية ، تطرح **التراث** بوجه الاعمال الثقافية الهجينة المسماة **معاصرة** ، لا لكي تكسب حجة لها ، بل لتعمل من اجل ان يخسر الثوري حجته .

ونقيض ذلك هي الاشتراكية ، التي تعد في حقيقتها نضالا شاملا من اجل الاثراء المادي والروحي لمجتمع غير مستغل . وهي لا بد من ان تتيح للجماهير احسن المعارف واحسن الاسس والتقاليد التي تخلق غنى

ثقافيا متجددا وعلى اوسع المستويات واكثرها اجتماعية . وبخاصة عندما يكون التطبيق الاشتراكي جاريا في بلد يعاني من الآثار المكدسة للتخلف ؛ وهو على عتبة الانطلاقة الجديدة .

ان طموحاته التطورية التي لا يمكن لجمها ، تتجسد في الثقافة في تطلعات ثقافية لا حدود لها وتعجز الممارسة الثقافية احادية الشكل ، والضيقة عن تلبية ابسط حاجاتها ، ان لم نقل انها تثير تحفزات مضادة لها .
ففي الثقافة تلتبس حركة الفعل ورد الفعل بسرعة غير متوقعة .
وينقل الخلل الثقافي تأثيراته السياسية والاجتماعية سلبا ، مما يسبب لوتيرة النمو الاجتماعي اهتزازات قد لا تكون ملموسة ، الا انها ذات نتائج محتومة بعد حين .

ان الاشتراكية وهي ترفض احادية الفعل الثقافي ، قادرة على تأسيس **صيغة العلاقة بين الثقافة والجماهير على مديات تاريخية مشرقة . وان** المسيرة الثقافية الاشتراكية الفنية مسؤولة عن حل الالتباسات الناشئة عن :

١) احادية الفعل الثقافي الذي تطرحه السياسة الاشتراكية نفسها ، والذي تقرره حاجات آنية وليست حاجات استراتيجية .

٢) احادية العلاقة معالجماهير وشكليتها ، والتي قد تنطويعلى اخلاص، الا انه اخلاص غير فعال .

ان **حب** الجماهير والايمان بدورها لا يعنيان تملق رغباتهاالثقافية المحدودة، والانسياق وراء الافكار البسيطة والعامة التي تكتسب وزنها من ميراث التخلف الثقافي ، بل يعنيان رفع راية المعرفة الثورية عاليا ، والعمل بجدلية حية لرفع مستوى الجماهير الى مرقى الفكر والفلسفة والعلوم، **وكذلك في تهيئة ا لافكار والفلسفة والعلوم وتقديمها للجماهير كيما تكون** في متناول ادراكها والتوعي بها والافادة منها .

وحدة النظر والعمل

تيسير شيخ الأرض

مقدمة

اعتاد الفلاسفة التفريق بين النظر والعمل ، وبين الوجود والقيمة ؛ ورأوا ان القيم ثلاث مستقل بعضها عن بعض تمام الاستقلال ؛ بحيث أصبح الحق غير الخير ؛ والخير غير الجمال، والجمال غير الحق . وهذا يجعل العلم مغايرا كلية للسلوك ؛ والسلوك مغايرا كلية للفن ؛ والفن مغايرا كلية للعلم . بيد أن التفريق بين النظر والعمل ، من شأنه ان يفصم عرى الوجدان ؛ ويجعلنا نتساءل عن الكيفية التي يمكن بها ان ننتقل من احدهما الى الاخر . وكذلك التفريق بين القيمة والوجود لا بد له أن يقيم هوة بين الوجدان والوجود على نحو لا بد لنا معه ، من أن نتساءل : كيف تمكن اقامة الجسور بينهما لانشاء العلم ، وتوجيه السلوك ، وابداع الفن .

ومع ذلك ، فالعلم ينشأ ، والسلوك يحدث ، والفن يمارس ؛ مما يعني أن هناك التباسا في الامرين ، كما يتبديان . ونحن نعزو هذا التجريد ؛ فهو الذي يفصل بين الامور ، ويجعلنا

نتساءل عن كيفية حدوث مايحدث . والحقيقة ، ان النظر والعمل يتلاقيان ، والوجود والقيمة يتواصلان ، في مستوى التشخيص . ولكن تلاقي النظر والعمل لاينفي الانفصال بينهما ؛ وكذلك تواصل الوجود والقيمة لايعني تنابذهما ، في مستوى التجريد . ولهذا كان لابد لنا ان نرسم معالم الطريق التي تصل بين المجرد والمشخص ؛ لنرى كيف يمكن تحويل النظر الى عمل ، او العمل الى نظر ؛ وكيف يمكن ربط القيمة بالوجود ، اوالوجود بالقيمة .

من اجل ذلك ، لابد لنا من تحليل علاقة الوجدان بالوجود المشخص ، من حيث هو نظر وعمل ؛ ثم بيان الكيفية التي تتجرد بها القيم الثلاث ـ بالوجدان ـ من الوجود المشخص؛ لكي ننتقل الى تحديد اصل كل من الحق والخير والجمال ؛ ولكي نبين أن الفصل بينالقيمة والوجود ليس عملا مشروعا ؛ لان كل موجود يحمل قيمة من القيم ؛ ولان الوجود المشخص هو ينبوع القيم .

- ١ -

اذا حاولت ان ابحث عن نقطة التقاء النظر بالعمل ، كان لابد لي من العودة الى الوجدان، الذي هو مصدرهما المشترك : لانه ما من نظر من دون وجدان ؛ ولا من دونه ايضا . ولكن الوجدان ليس قائما بذاته ومنفصلا عما عداه : فهو في الحقيقة ، في الوجود المشخص، جزء من صيرورته ؛ مثلما الموجودات الجزئية هي اجزاء من هذه الصيرورة : انه يؤلف مع الوجود المشخص، الحقيقة كاملة التشخيص،التي هي وحدتهما معا، قبلتمايزهمابالصيرورة والتجريد . لهذا كانت صلته مباشرة بالوجود والصيرورة والموجودات الجزئية الصادرة عنهما . لقد كان هو واياها حقيقة وجودية واحدة ، ما لبثت ان اصبحت بالصيرورة حقائق متعددة وعاها التجريد على أنها كذلك . ولكنه تجريد معرفي من اجل التمييز ؛ وهو لايتنافى بحال من الاحوال ، مع التشخيص الوجودي الذي هو سند للنظر وامكان للعمل .

لهذا كان الوجود المشخص ـ بما هو وجود وصيرورة ـ نتيجة تجريد الذات من الحقيقة كاملة التشخيص ؛ وكان العقل ينتهي الى تصوره ، حينما يجرد الوجدان ذاته منه ،ويجرده مطلقا ؛ فيرى فيه الحقيقة الاولى التي تسند اليها الحقائق الاخرى جميعا ، بما فيها حقيقة الذات القائمة فيه ، والتي استحالت عقلا . عندئذ ، يرى التشخيص الكامل من خلال

التجريد الكامل ، ويرى الموضوعات الجزئية ، وقد تجردت من التشخيص الكامل ايضا ؛ ولكن من خلال التجريد الكامل . وهذا ينتهي به الى انشاء الفلسفة التي هي علم الكل ، من ناحية ؛ والعلوم الجزئية التي هي علوم الموضوعات الجزئية ، من ناحية اخرى .
وهذا يعني ، ان الفلسفة ـ العلم الكلي ـ وليدة هذه الحركة التجريدية ، التي يتجرد الوجدان بها من الحقيقة كاملة التشخيص ، ويجرد الوجود الشخص منها ـ بمعونة صيرورته ـ مطلقا ؛ وان كل مابعث الى العلم ـ بمعنى العلوم الجزئية ـ هو وليد التجريد ايضا . ولهذا لم يكن التجريد يقف عند حد العلم الكلي بل كان يتجاوزه الى العلوم الجزئية اذ ان حركته هذه الخطوة الاولى ، التي تليها خطوات متعددة اخرى ، في سبيل تجريدات مختلفة اخرى .

والحقيقة ، ان التجريد الاول يقدم لنا « الموضوع » الكلي ؛ في حين ان التجريدات التي تليه ، تشرع بتقديم موضوعات اخرى جزئية ، هي موضوعات العلوم الجزئية . وهذا يعني ، ان موضوعات العلوم الجزئية ، هي تعيينات جزئية في « الموضوع » الكلي ؛ مما يشير الى ان سند الموضوعات الجزئية هو « الموضوع » الكلي ؛ وسند العلوم الجزئية هو العلم الكلي ؛ اعني الفلسفة . ويمكننا ان نضيف ، ان ماصدق على النظر يصدق ايضا على العمل .

وفضلا عن ذلك ، اذا كان العلم الكلي نتيجة تجريد الحقيقة كاملة التشخيص ؛ فان العلوم الجزئية هي نتيجة تجريد الموجودات الجزئية . وهذا وحده كاف لابراز صلة العلوم بخاصة والمعرفة بعامة ، بالوجود الشخص وموجوداته الجزئية ، ومايقع لها من حوادث الصيرورة ؛ مما يجعلنا نضع يدنا على سر الخلط الازلي بين الوجود والمعرفة ، الذي ادى الى النزاعات « الفلسفية » الكبرى : الافلاطونية والارسطية قديما ، والمثالية والمادية حديثا ، الخ ... من دون الخروج منه بطائل .

وهكذا نرى ان الوجدان في أصل اقامة عالم المجردات ، سواء في اقامته الحقيقية الاولى ، او في اقامته الحقائق الجزئية منها . ولكن الوجدان ليس نظرا فقط ؛ بل انه عمل فضلا عن ذلك ؛ وما التفريق بين نظر وعمل في فعل الوجدان ، الا درجة اخرى من درجات التجزيد ؛ لان الوجدان ـ بما هو وجدان ـ يمثل وحدة النظر والعمل في التشخيص . والحقيقة ، انني لا استطيع ان اعمل من دون نظر ؛ ولا استطيع ان انظر دون عمل ؛ فهما

فعل واحد تشخيصا . ولكنهما يصبحان فعلين في التجريد ؛ حيث يصبح النظر تمهيدا للعمل حينا ، والعمل تمهيدا للنظر حينا آخر . ومن المؤسف حقا ، ان هذه الصورة الانشقاقية لفعل الوجدان ، هي التي خدعت الانسان عن حقيقة هذا الفعل ، نظرا لان التامل هو الذي لازم الانسان المتحضر ، منذ بزوغ الحضارة حتى الان ، ولكن هذا يجب ان لايعمينا عن وحدة النظر والعمل ، في صدورهما عن الوجد ، فعل الوجدان البدىء .

ومع ذلك ، فلابد لنا من الاخذ بهذا التمييز بين النظر والعمل ؛ نظرا لان الانسان هو الانسان المتحضر ، مهما كانت درجته في سلم الحضارة ، في هذا البلد أو ذاك . ولكننا لن ننسى اصلهما البدىء في الوجدان ، الذي يخلع عليهما وحدتهما ، والذي لايصعب علينا تلمح ملامحه في اكثر العلوم تجريدا ، او اكثر الاعمال تشخيصا . ويكفينا ان نذكر بهذا الصدد ، ان التجريد هو الذي ادى الى التفريق بين علوم نظرية واخرى عملية . وهنا ايضا ، يجب علينا ان لاننسى الصلة الوثيقة بين العلوم النظرية والعلوم العملية . ولكن، اذا كانت هذه العلوم وتلك تجد وحدتها في الوجدان ، فانه لابد لنا من البحث عن مجال هذه وتلك ، في الوجود والصيرورة ، الاصل الذي صدر عنه الوجدان ذاته . وعندئذ ، الا يصبح يقين العلم - سواء اكان كليا ام جزئيا - مستمدا من يقين الوجودوصيرورتهموجودات جزئية ، وقد انعكست على صفحة الوجدان معرفة ، حينما واكب صيرورتها بفكره ،ونيتها بعقله !؟

- ٢ -

ولكن ، اذا كان الموقف المجرد بحاجة الى الوجود المشخص ، يرتد اليه في كل لحظة ، لتحقيق قيمة كل فكرة ؛ فما قيمة الموقف المجرد ذاته ؟ الا يصبح امرا زائدا اقرب مايكون الى الزينة العقلية ، منه الى تمثيل الحقيقة في جوهرها ؟

انه لابد لنا من ان نشير على الفور ، الى ان الموقف المجرد ضرورة لايمكن ادراك الوجود المشخص من دونها ؛ بل انه شرط لابد منه ، للارتداد الى الوجود المشخص وادراكه ادراكا واضحا في كل مشخصاته ؛ ليكون هذا الادراك وسيلة للعمل ؛ لانه ما من عمل دون ادراك . والحقيقة ، ان ادراك الوجود المشخص قبل الارتفاع الى الموقف المجرد شيء وادراكه بعد هذا الارتفاع شيء آخر ؛ فهو يبدو - ان صح ان نقول يبدو - في الحالة الاولى عماءلايمكن

تمييز ماينطوي عليه ، ويكون العمل بمعناه الحقيقي فيه مستحيلا ؛ وهو يتضح في الحالة الثانية ، بتمايز جوانبه المختلفة ، بقدر درجة التجريد التي وصل اليها ؛ ويصبح العمل عندئذ ممكنا . انه في الحالة الاولى شعور بمجرد الوجود ، ينعدم فيه كل من النظر والعمل؛ وهو في الحالة الثانية ، شعور بالموجودات المتمايزة ذات الصفات المشخصة المختلفة ، يتميز فيه النظر من العمل ؛ ويصبح كل منهما ممكنا بالآخر .

بيد ان العودة الى الوجود المشخص ـ بعد الارتفاع الى الموقف المجرد ـ تبديه أكثر تشخصا، بابراز فروقه المتزايدة . اذ ان هذا التشخيص هو تشخيص حسي ؛ وليس تشخيصا وجوديا؛ والتشخيص الحسي مرحلة أولى من التجريد ، يلتقي عند حدودها النظر بالعمل ؛ وهي سابقة على مرحلة التجريد العقلي ؛ ولكنها اقرب منها الى التشخيص الوجودي . ان التشخيص الوجودي هو امحاء المشخصات الحسية كلها في الوجود امحاء تاما ، لايبقى معه مكان للتمييز بين النظر والعمل . ولهذا كان ادراكه بالعقل مستحيلا ؛ مادام العقل يعني التجريد في سبيل التمييز ؛ ومادام التمييز هو المدخل الحقيقي للعمل الحقيقي ، سواء اكتفى النظر بذاته ، او توجه نحو العمل . ولكننا نستطيع التعبير عنه مجازا ،فنقول انه يتبدى كما تتبدى كرة مظلمة من خلال اشعة سوداء ؛ فيغلق سبل العمل ، لانه اغلق سبل النظر .

وهذا ينتهي الى ان التجريد والتشخيص عمليتان ذهنيتان متتامتان ؛ ولايمكن فصل احداهما عن الاخرى . وعدم الفصل بينهما يعني عدم الفصل بين النظر والعمل . والحقيقة ، ان ادراك المشخصات بحاجة الى التجريد ؛ والايغال في ادراك الفروق التشخيصية بحاجة الى الايغال في العمليات التجريدية . ولكن هذا يصح على تجريد المشخصات الحسية . اما الشخص الوجودي فهو نتيجة الايغال في التجريد الى اقصى حدوده ، ثم الغاؤه دفعة واحدة، واستبقاء الوجود غير المتمايز وحده في علاقة مع الوجدان . وعلى هذا النحو ، نصل الى هذه النتيجة : ان التجريد هو الطريق الى التشخيص ؛ والايغال في التجريد الى اقصى حدوده ، هو الطريق الى القبض على الشخص الوجودي .

واذن ، فنحن لانجرد الا لكي ندرك المشخص ؛ ولانقف الموقف المجرد الا لكي نرى ابعاد الموقف المشخص كلها ؛ ولا نبلغ الوجود المشخص الا بالوصول الى ابعد حدود التجريد . ولكننا في الحالات جميعا ، ماعدا الحالتين الحديتين ، لانستطيع ان نفصل النظر عن العمل.

واذا ثبت لنا هذا ، كان لابد لنا من الفحص عن خصائص التجريد من ناحية ، وعن ضرورة رد الحقائق المجردة الى الحقائق الوجودية المشخصة ، من ناحية اخرى .

ولكن ، لنتوقف اولا عند التجريد ، لنتعرف حقيقته . ان التجريد تجريدان : تجريد يجرد الذات العارفة من موضوع معرفتها ؛ وتجريد يجرد الموضوع من صفاته . بالتجريد الاول تصبح فعلا ، اي حرية متشبثة بحتمياتها المختلفة ؛ وبالتجريد الثاني ، تصبح حرية متشبثة بحتمياتها النظرية ، او حرية متشبثة بحتمياتها العملية ؛ بحسب تبنيها هذا الاتجاه او ذاك .

والحقيقة ، ان التجريد الاول يعني ان الذات لاتنفصل في موقفها البدىء عن موضوع معرفتها ؛ وان هذا الموضوع جزء من « الموضوع » الكلي ، الذي هي جزء منه ايضا ؛ وان كان جزءا واعيا . انها انما تنفصل عنه على مستوى الخيال ، في الموقف النظري المجرد . وهذا النوع من التجريد شرط نوعه الثاني ؛ اذ لاتكاد الذات تنفصل عن الموضوع ، حتى يصبح بامكانها ان تتامل موضوعها ، وان تجرد من صفاته ، مايتفق مع قدرتها ودرجتنموها. وكما انها جردت نفسها من موضوع معرفتها على مستوى الخيال ، وهي مرتبطة به في الواقع ؛ كذلك فهي تجرد الصفات المختلفة من الموضوع ، بالخيال ؛ وهي مرتبطة به في الواقع ؛ اما من اجل النظر او من اجل العمل .

ومن هنا كان التجريد بعدا عقليا يتيح للذات العارفة ان تتصرف بحرية ، سواء في ابتعادها عن موضوعها ، لتتمكن من تامله ؛ او في عزلها صفاته عنه ، واحلال كل صفة منها ، في مكان تصوري خالص . وهذا يعني ، ان التجريد – وان كان هو ذاته وليد الحرية الفكرية – يتيح للذات مزيدا من الحرية ، لتامل موضوعها ، وادراكه ادراكا يزداد وضوحا وتحويله عند الاقتضاء ، الى موقف عملي ، يتعانق فيه المجرد والمشخص .

بيد أن مانريد ان نلفت الانتباه اليه ، هو ضرورة تجنب الخطا الذي وقع فيه « الفلاسفة » منذ ستة وعشرين قرنا ، والذي مازالوا يقعون فيه ؛ وهو الاكتفاء بالمجردات وعدها عالما قائما بذاته ، بل العالم الحقيقي وحده . ونحن نرى في هذا استمرارا لاثر افلاطون وعالمه المثالي ؛ مهما حاول « الفلاسفة » الذي اتوا على اعقابه ، نقده والتنكر لعالمه المثالي ! والاكثر من ذلك ، ان زمرة من « الفلاسفة » المعاصرين ، قد رأوا ان الفلسفة ليست شيئا

غير تحليل اللغة . اما ما وراء اللغة من حقائق وجودية ، فلم يلتفتوا اليه ، وعدوه فضلة زائدة . وهذا يعني ، ان الحقائق المجردة ينبغي لها - في رأينا - ان ترتد الى اصلها في الوجود المشخص ، الذي يهبها الحقيقة الوجودية ، التي هي اصل كل حقيقة ، مهما كانت .

والان ، فالذات - بما هي حرة - يمكنها ان تبدع بالخيال ، ماتشاء من الفكر التي ربما ليس لها أصل في الوجود المشخص ؛ وان تحولها بفعلها - بما هو حرية وحتمية - الى واقع له اصل في الوجود المشخص . انها قد تؤلف بالخيال ، بين صفات جردتها من موضوعات مختلفة ، وتخلع عليها صفة الحقيقة . وهذا ناتج عن حرية الفكر ، بما هو فعل مكتف بحتميته الخاصة به ، والذي يمكن للذات ان تحوله الى حتمية مغايرة ، حتمية واقعية تتحقق بالعمل . لهذا يجب على الفعل ان يجعل حريته مقيدة بحتمية الوجود ، برجوع الذات اليه ، لاستجلاء حقيقته ، لا تلك التي تصورها الخيال - بما هو ذهن يكتفي بحتميته الخاصة به - على انها كذلك ، وما هي كذلك . وهذا شرط ضروري لتحول حتمية النظر الى حتمية عمل .

- ٣ -

والحقيقة ، اذا رجعت الى التجربة اليومية ، وجدت ان جسدي مركز لكل وعي اعي به ذاتي ، واعي الوجود المشخص وموجوداته الجزئية ؛ وانه بداية كل عمل اقوم به انا ذاتي ، للتأثير في الوجود المشخص ، بالتأثير على احد موجوداته الجزئية . وهذا يعني ان وعيي لذاتي ليس شيئاً آخر سوى وعيي لجسدي وهو في وسط العالم الذي أعيه ؛ وان أي عمل اقوم به ، ليس شيئاً آخر سوى حركات جسدي بالنسبة الى موضوع عملي ، في وسط هذا العالم . واكثر من ذلك ؛ ان جسدي هو الحد الذي التقي به وعنده بالوجود المشخص نظرا وعملا ، التقاء بدأ لحظة ميلادي ، وسيستمر حتى لحظة موتي ؛ حيث يتحول الى جسم مثل سائر الاجسام .

وهذا يعني ، انني - بما انا وجدان - موجود مثل أي موجود في الوجود المشخص ؛ وان كنت أتميز من الموجودات الجزئية غير الواعية ، بكوني جزءا واعيا ، يكشف الوجود المشخص لي عن خالصة حقيقية ، في فكري وجسدي ؛ فيبدو ينبوعا ثرا لتأملي وعملي ، وحدا لهذا

في وقت واحد معا . وهذا يجعلني حاضرا لذاتي ، بحضوري في العالم بجسدي ، الذي لا استطيع منه فكاكا . وهذا معناه انني لايمكن ان اكون في عزلة عن العالم من ناحية ،وعما في العالم من ناحية اخرى . فانا على اتصال دائم به وبما فيه ؛ بل انني على اتصال بما فيه ، لانني على اتصال به ! وهذا لايصدق على يقظتي فقط ، بل يشمل حلمي ؛ لانني في الحلم ذاته ، اكون على اتصال بالعالم وما فيه ، على نحو من الانحاء : فما احلم به لايمكن ان يكون في غير هذا العالم ، ولا بامور ليست من هذا العالم ! بل انني حتى لو حلمت بعالم غير هذا العالم ، فانا احلم به على غرار هذا العالم ، بصور مستمدة من هذاالعالم؛ وان شكلها الخيال تشكيلات تختلف كثيرا او قليلا ، عما الفته في هذا العالم .

واذا كان الامر كذلك ، فانا حينما انتبه الى مافي العالم ، انتبه الى ذاتي ـ بما هي جسد ـ في وسط هذا العالم ؛ واشعر بانها مركزه الفعلي ، في كل فعل من افعال الوعي ، او افعال العمل . انني لا استطيع ان اتصور غيري ، او اي شيء آخر ، مركزا للعالم ، الا بنوع من التجريد ، هو وعي لاحق لوعيي ذاتي مركز العالم ؛ وهو وعي لايمكن ان يكون الا ابتداء من وعيي باني مركز العالم . فانا حينما اتصور غيري مركز العالم ، الجا الى حالة مجردة ـ انا بطلها ـ اضع فيها ذاتي في مكان هذا الذي اتصوره مركز العالم ؛ وامنحه المركزية التي كنت اتمتع بها ؛ ولكن تبعا للحالة الاولية المشخصة ، التي انا فيها مركز العالم ، والتي تعد ـ والحق يقال ـ الحالة المركزية للحالة التي امنح فيها غيري هذه المركزية المجردة . وهذا يعني ، ان المركزية المجردة تابعة للمركزية المشخصة ، التي هي مركزيتي في العالم . وهذا ينتهي الى انني ـ مهما فعلت ـ سأظل مركز العالم .

وهذا الذي يجعلني مركز العالم في افعال الوعي ، هو ذاته الذي يجعلني مركز العالم في افعال العمل . فانا حينما اعمل ، اعد عملي المحور الذي يدور حوله كل عمل آخر في العالم ؛ بل انني حينما اعد عمل غيري هو المحور ، انما يكون ذلك في حالة مجردة ، اجعل عملي فيها ملحقا بعمل غيري الذي اعده المحور . ولكن هذا التصور من عمل الوعي الذي يرافق كل عمل اقوم به ؛ مما يشير الى انني لا استطيع ان افصل العمل عن الوعي ؛ وان العمل ملحق بالتالي ، بالوعي . ولكن هذا مجرد مايبدو ؛ وهو شبيه بما بدا لديكارت ، حينما جعل كل شيء تابعا للفكر . غير ان الحقيقية هي ان ديكارت لم ير من الحقيقة سوى وجهها الفكري ؛ وغاب عنه وجهها الآخر ؛ اعني الوجه العملي . فمما لا ريب فيه ، انالوعي ذاته لايمكن ان يكون وعيا فارغا ؛ بل انه وعي ممتلىء ، وعي للذات في حالة من حالات العمل؛

لان تامل الذات العاطلة عن العمل ، تامل في الفراغ ؛ وهو بالتالي ليس تاملا . وهذا يدعونا الى التوقف قليلا ، عند الـ « انا افكر » الديكارتي .

لقد تصور ديكارت ذاته ذاتا كل ماهيتها التفكير . ولذلك لم يكن بامكانه أن يتصور العمل مع الفكر . وهذا يطرح علينا سؤالين لابد من الاجابة عنهما ؛ وهما :

١ ـ كيف تصور ديكارت ذاته التي كل ماهيتها التفكير ؟ وماذا يترتب على تصوره هذا ؟

٢ ـ لماذا لم يكن بامكان ديكارت ان يتصور العمل مع الفكر ؟ وما الحالات التي نتجت عن ذلك ؟

لنبدأ بالاجابة عن السؤال الاول . يمكننا ان نقول : ان تصور الذات ذاتا كل ماهيتها التفكير ، يعني أنها ذات مثالية ، ذات من دون جسد ؛ بدليل ان ديكارت ارجأ الكلام على اثبات وجود جسده الى حين اثباته وجود العالم الخارجي . وهذا يعني ان تصورها من دون العالم ، يتضمن تصورها من دون جسدها . هنا لابد لنا من التوقف قليلا ، للفحص عن حقيقة هذين التصورين ؛ وماذا يترتبا عليهما ، لو اننا لم نهملهما كما اهملهما ديكارت، حين قفز مباشرة الى الـ « انا افكر » .

ولكن ، لنتامل كيف حدث ذلك . لقد بدأ ديكارت بالشك بكل ماتقدمه اليه حواسه ،فشك باشياء العالم ، ومنها جسده . ولكنه خرج من شكه ، باثبات حقيقة الـ « انا افكر » ، الذي بدأت به اولى مراحل اليقين ، التي اقام عليها فيما بعد ، كل يقين . وهذا يعني ، ان هناك حركة جزر بدأت باشياء العالم ، وتجاوزتها واحدا واحدا ، ثم وصلت الى الجسد ، وتجاوزته هو الآخر ؛ وتوقفت عند الذات التي كل ماهيتها التفكير . ومن هنا بدأ اليقين ؛ وبدأت معه حركة المد ، التي اخذت تخلع اليقين على وجود الله ، ثم وجود العالم الخارجي ، ومنه جسد الفيلسوف .

وهنا لابد لنا ان نلاحظ ، ان هناك قفزة غير مشروعة قام بها ديكارت ؛ حينما انتقل من

شكه باشياء العالم ، الى شكه بالعالم (١) . ولا نريد ان نتوقف هنا عند بيان ذلك ؛ وحسبنا أن ننتقل الى النقطة الثانية ، وهي تضمن الفكر للعمل . وسنحاول أن نراه في فعل الشك اولا ، وفي اليقين ثانيا .

قلنا ان الشك بدأ باشياء العالم ، ثم شمل جسد الفيلسوف . فلنحلل كيف أمكن الشك باشياء العالم اولا . لقد بدأ ديكارت بالشك في الاشياء التي تقدمها اليه حواسه . وهذا يعني ، انه كان يتصفح اشياء العالم ، بقيامه بحركتين : حركة توقف يتفحص بها هـذا الشيء او ذاك ، ثم حركة تتجاوزه بالشك فيه . انه بالنسبة الى ديكارت يحـدث علـى مستوى الفكر ؛ ولا شيء غير الفكر . ولكنه بالنسبة الينا يتضمن العمل ؛ لان هذا الذي قام به على مستوى الفكر ، نتيجة خبرات عملية قام بها ، ولولاها لما امكن تصورها علـى مستوى الفكر . وهذا يعني ، ان العمل كان مرافقا للنظر ضمنيا .

هذا بالنسبة الى الشك . اما بالنسبة الى اليقين ، فليس الامر مخالفا لذلك ؛ لانديكارت حينما اثبت وجود ذاته التي كل ماهيتها التفكير ، لجأ الى الله من حيث هو السبب الذي اوجد في ذاته فكرة الله ؛ وفكرة السببية والايجاد لايمكن تصورها من دون عمل ؛ بل ان فكرة السبب فكرة عملية في اصلها ؛ وهي تشير الى ارتباط عمل بعمل ؛ ثم انتقل منها الى فكرة الصدق الالهي ، وهي تتضمن ان ماخلقه (عمله) الله ، لايتنافى مع مشاهداتنا . وبعدئذ ، استخلص ان العالم هو كما نراه ، وما يحدث فيه من حوادث (اعمال الله) هو كما نتصوره (٢) .

(١) على الرغم من ان مانريده هو علاقة النظر بالعمل ، فلابد من تقديم فكرة عـن استحالة الشك بالعالم . والحقيقة ، ان الشك بشيء من الاشياء ممكن ، واستعادة اليقين به ممكنة ايضا ؛ في حين ان الشك بالعالم غير ممكن ؛ وبالتالي ، فاستعادة اليقين به لايمكن ان تحصل ، لامتناع الشك به اصلا . وذلك لان مانشك فيه ، اما ان يكون جزءا ماثلا امامنا مثل هذا الشيء أو يكون الكل الذي نحن فيه ، مثل العالم فاذا شككنا بالجزء الماثل أمامنا لم يتناولنا فعل الشك ، وبقينا خارجه ؛ في حين اننا اذا شككنا بالعالم الذي نحن فيه ، كان لابد للشك أن يتناولنا ، ويتناول فعل الشك ذاته ، فيلغيه .

(٢) لكي نظل امناء على روح فلسفة ديكارت ، لا بد لنا من أن نتصور كل ما يتحدث عنه ههنا ، على انه عمل . والحقيقة ، يجب ان نتصور حوادث العالم على انها من عمل الله ؛ لان ديكارت مؤمن ويرجع كل شيء الى الله : السببية الهية ، والصدق الهي ، والخلـق الهي .

هذا بالنسبة الى اشياء العالم . ولكن ، ماذا بالنسبة الى جسد الفيلسوف ؟ الحقيقة ، ان تصور الذات ذاتا كل ماهيتها التفكير ، بعد اخضاع الجسد لعملية الشك ، معناه تخليها عن جسدها . ولكن ، مامعنى ان تتخلى الذات عن جسدها ؟ معناه ان تخلعه ، كما يخلع احدنا احد اثوابه . وهنا يجب علينا ان نرى ، ان تصور خلع الثوب وخلعه شيء واحد ؛ وليس هناك فارق بينهما غير القيام بحركة الخلع ، اي تنفيذ التصور ، أي تحويله الى عمل .

ولكننا قلنا : ان ديكارت قام بقفزة غير مشروعة ، حينما انتقل من اشياء العالم (اجزائه) الى العالم (كله) . وهذا يتطلب منا ان نفحص عن كلامه بالنسبة الى الكل . وهنا يمكننا ان نتساءل : ما التصور الذي وصل اليه ديكارت ، حينما اثبت ذاته التي كل ماهيتها التفكير ؟ قلنا : لقد تصورها من دون العالم . ولكن هل مثل هذا التصور ممكن ؟ انه يبدو ممكنا . ولكنه ينطوي في بدوه على هذا النحو ، على خدعة لم يتنبه اليها ديكارت. والحقيقة لكي يحدث هذا الذي يتكلم عليه ديكارت ، لابد من تصور الذات وهي تخرج من عالمها الحقيقي ، ثم تعدمه ، خيالا . ولكن ، كيف يمكن تصور الذات وهي تخرج من العالم ؟ قد يقال : كما تخرج انت من بيتك ! حسن جدا . ولكنني حينما اخرج من بيتي ، أصبح في الشارع ؛ والشارع حقيقة وجودية اخرى غير حقيقة بيتي الوجودية : ان بيتي شيء جزئي ، والشارع شيء جزئي ؛ وكلاهما موجودان في حقيقة وجودية كلية تشملهما معا ، هي العالم . وهذا يعني أن العالم ليس جزئيا مثل بيتي ومثل الشارع : انه الكل ، ولا كل سواه ؛ فكيف اخرج منه ؟ هنا نصل الى الخدعة التي لم يتنبه لها ديكارت : فلكي تخرج ذات ديكارت من العالم خيالا ، لابد لها من ان تبدع عالما تصوريا خالصا ، يشمل عالمها الحقيقي ، وتتصور أنها غادرت عالمها هذا اليه ؛ وهناك تعدم هذا العالم ، وتبقى وحدها من دون عالم حقيقي ؛ ولكنها ليست من دون عالمها التصوري . وهنا لابد لنا من ابداء الملاحظتين التاليتين :

اولا - ان ديكارت حينما قام بهذه العملية ، غير من طبيعة العالم ؛ فبعد ان كان كلا ، وذاته فيه تحتل حيزا منه ؛ اصبح جزءا في عالم اشمل ؛ واصبحت ذاته تقف قبالته ، فتحده وبحدها . وهذا يبين لنا لماذا كانت قفزته من اشياء العالم الى العالم غير مشروعة .

ثانيا - ان العالم الحقيقي اصبح بهذه العملية موضوعا للعمل ، لانه اصبح موضوعا للتصور . ولهذا امكن اجراء فعل الاعدام عليه . ولكنه اصبح موضوعا للعمل ، بعد انفقد صفته الجوهرية ؛ وهي الكلية ، وتحول الى شيء جزئي ، مثل اي شيء جزئي . ولكنه قبل ذلك - اي بما هو كل - لم يكن موضوعا للعمل . ولكنه لم يكن موضوعا للعمل ، لانه لم يكن موضوعا للتصور ؛ ولان التصور يعني حده ، وتحويله الى جزئي ، وهذا يعني ، ان امتناع تصور الكل ، يؤدي الى امتناع جعله موضوع عمل ؛ وهو برهان عكسي على مرافقة النظر للعمل .

لهذا ، كان مايحدث في مستوى التصور لايمكن الا ان يكون مجردا وجزئيا . وليس امر العمل في ذلك مخالفا لامر النظر ؛ فهو لابد ان يكون مجردا وجزئيا ؛ وان يكون تجريده وجزئيته هما السبيل الى التنفيذ الفعلي ، والتحقيق الوجودي . وهذا يعني ، ان تصور الكل ليس تصورا صحيحا ؛ وان كل تصور له ، يحيله الى جزئي . والحقيقة ، ان كل مايصدر عن الوجدان ، لابد له من ان يحدث في الكل ؛ لان الوجدان في الكل ، وجزء منه . لهذا كان كل مايصدر عن الوجدان من نظر وعمل ، لابد ان يكون جزئيا ، وان يحدث في الكل . اما الكل ذاته فلا يمكن تصوره ولا جعله موضوعا للعمل ؛ لان الكل لايحدث بما هو كل ، بل بما هو اجزاء صيرورته التي تحدث فيه .

وهكذا ، نكون بينا ان الـ « أنا الفكر » الديكارتي ، كان ينطوي على استحالة نظرية ؛ وان هذه الاستحالة النظرية ادت الى الاستحالة العملية . وهذا يعني ، انه يكفي ان نرى الامكان النظري ، حتى نرى معه الامكان العملي ، كما فعلنا .

- ٤ -

ولكن ، لنعد ادراجنا الى عالمنا الحقيقي : عالم الجزئيات ، فماذا نلاحظ ؟ اين يمكن ان يوجد الفكر الذي لاينطوي على عمل ، او العمل الذي لاينطوي على فكر ؟ انه من تحصيل الحاصل ان نقول : ان القلم الذي اكتب به الآن ، قد عمل الفكر به ؛ او ان استخدامي له من عمل الفكر ؛ ولكنه من تحصيل الحاصل ايضا ، ان اقول : انه يدفعني الى التفكير في كيفية صنعه ؛ كما يدفعني الى التفكير في كيفية استخدامه ! وهذا وذاك لان صنع القلم والتفكير في صنعه ، شيء واحد ؛ ولا فرق بينهما الا في التحقيق ؛ اي تجسيد الفكرة في شيء

مصنوع . وكذلك فالتفكير في استخدام القلم واستخدامه امر واحد ؛ اذا لم يحل حائل دون تجسيد التفكير في الواقع . وهذا يعني ان الفرق بينهما في التحقيق ، اي تجسيد الفكرة في عمل ما . وليس هذا مما يثير العجب ؛ لان التفكير والعمل ينبعان من اصل واحد . ولولا هذا الاصل ، لما امكن تحويل فكرة الى عمل ؛ او فهم عمل ، اي تحويله الى فكرة .

وهكذا يبدو واضحا كل الوضوح ، انني سواء فكرت أو عملت ، انما اكون حاضرا في العالم . فذاتي لا يمكن أن تكون من دون العالم ؛ وكذلك فالعالم لا يمكن أن يكون من دون ذاتي : ففي مستوى التشخيص اكون حاضرا في العالم ؛ وفي مستوى التجريد ، يكون العالم حاضرا لي . والحقيقة ، ان العالم لا يمكن أن يكون حاضرا لي ، في مستوى التشخيص ، لان حضوره لي يعني حضوره قبالتي ؛ والعالم لا يمكن ان يكون حاضرا قبالتي ؛ لسبب بسيط ، وهو انني ـ انا ذاتي ـ حاضر فيه . ولكنه يمكن أن يكون حاضرا لي في مستوى التجريد ؛ لانني استطيع حينئذ ، ان أضعه قبالتي في عالم آخر من صنع تصوري ؛ حينما اتصور ذاتي وقد خرجت منه ، الى عالم جديد من صنعها ، وضعت فيه العالم الحقيقي قبالتها ، ولكن بالتجريد .

لهذا كان لابد من التمييز بين حضورين : حضور العالم ، والحضور في العالم . ان الحضور في العالم هو الوضع الصحيح على الاصالة ؛ في حين أن حضور العالم هو احالة للعالم الى موضوع ، وتصور الذات قبالته في عالم تصوري لابد لها من أن تظل حاضرة فيه ؛ لاستحالة تصور الذات من دون العالم .

وهذا يعني أن هناك تجربتين مختلفتين يمكن لي ان امر بهما : تجربة الوجود المشخص من ناحية ؛ وتجربة المعرفة من ناحية أخرى . في تجربة الوجود المشخص ، يشعر الوجدان بانه بين الوجودات الجزئية ، وان الوجود المشخص هو مرجعه ومرجع هذه الوجودات الجزئية . وفي تجربة المعرفة ، يشعر بانه في وسط الاشياء ، في الوجود المشخص ، وانه هو ذاته مرجع هذه الاشياء ، بل مرجع الوجود المشخص ذاته . بيد ان هذه الذات لا تكاد تتمايز من الوجدان ، بحركة المفارقة التي تفارقه بها ، وتفارق بمفارقته الوجود المشخص ، حتى تشعر بانها ذات فاعلة ؛ ان كل ما عداها خاضع لها ، على هذا النحو أو ذاك ! انها بهذه المفارقة تشف كل الشفوف ، مخلفة جسدها وراءها ، في قلب الوجود

المشخص ، وقد استحال هو والموجودات الجزئية الى موضوعات . والذات اذ تفعل ذلك ، تخلق عالما آخر ، تتصور فيه ذاتها ، وقد استحال الوجود المشخص الى مطلق .

وفي هذه الحال ، فانا امتطي صهوة الصيرورة ، في سبيل تفريغ الوجود المشخص من مضمونه ، وتحويل تشخيصه الفني الى تجريد شاحب . أنني الغي مقومات الوجود المشخص كلها ، واظل مستمرا في ذلك الى اقصى الحدود ، حتى اجد نفسي في نهاية الامر ، في قلب المطلق ، وهو يتجاوزني من كل جانب . عندئذ ، يفرغ الوجود المشخص من مضمونه ، ويتحول الى فراغ مطلق ، يمكن لي فيه ، ان ارتب الظواهر ترتيبات كثيرة غير التي كانت عليها . وفي اثناء ذلك ، تتحول تجربتي للاشياء او الآخرين ، الى تجربة علمية ، تمكنني من التصرف بالظواهر ، وتحويلها الى قوانين علمية ، بعزل بعضها عن بعض ، وربط بعضها ببعض .

وهذا يعني ، ان تجربة الاشياء او الآخرين ـ وهي تجربة موضوعية ـ لا يمكن لها ان تتخذ الصفة العلمية من دون تجربة الوجود المشخص وموجوداته الجزئية من ناحية ، وتجربة المطلق من ناحية أخرى . فتجربة الوجود المشخص وموجوداته الجزئية ضرورية لخلع صفة الحقيقة الوجودية على الحقائق العلمية ؛ وتجربة المطلق ضرورية ايضا ، لكي يصبح انشاء العلم المجرد ممكنا . وهذا يعني ، ان العلم يقوم على اساس علمواني(١) من ناحيتين : الوجود المشخص الضروري لمنحه صفة الحقيقة ؛ والمطلق الضروري لعمله التجريدي .

وعلى هذا النحو ، يكون وجداني ـ او ذاتي ـ المركز الحقيقي لكرة الوجود المشخص ـ او كرة المطلق ـ وما تتضمنه من موجودات جزئية . ومن هنا أمكن ادراك الوجود المشخص سابقا على لحظة وجودي التي انا فيها ، او لاحقا لها ؛ ولكن ، ابتداء منها . ومن هنا أمكن أن اتخذ من الوجود المشخص معيارا لتجاربي والامور التي تعلمتها . ومن هنا أمكن ايضا ، ان أحصر الدراسات المختلفة ، اي العلوم كلها ، في دوائر متداخلة تقع بين كرة الوجود المشخص وكرة المطلق ؛ وفيها تجري اعمالي كلها . والحقيقة ، ان تفريغ الوجود

(١) استعملنا وزن فعلو ان للدلالة على ما يسبق الشيء ؛ فقلنا علمواني للدلالة على ما يسبق العلم ؛ وهي تقابل في الفرنسية كلمة **Préscientifique**

المشخص من مضمونه ، واطلاقه في غير المحدد والمحدود ، الى ما لا نهاية له ، يتيح لي ، في مجال الخيال ، ان احرك الوجود المشخص وموجوداته الجزئية ، بعد ان اكسبهما شغوفهما النظري ، الذي يمكنني من انشاء العلم .

ولكن الذات ليست ذاتا عارفة فقط ؛ بل هي ذاتا عاملة ايضا . وهي ـ بما هي ذات عاملة ، يمكن ان تستحيل الى ذات اخلاقية ، او ذات بديعية . وعندئذ ، يبدو ارتباط النظر بالعمل في اوضح صوره ، سواء أكان اخلاقيا أم عملا فنيا .

ـ ٥ ـ

ولكن ارتباط النظر بالعمل يحتاج الى بيان . واذا كان العمل يتخذ صورتين مختلفتين هما العمل الاخلاقي والعمل الفني ، كان لابد لبياننا هذا ، من ان يتطرق الى الصورتين معا . وعليه ، ستعالج كل نقطة على حدتها .

فلنبدأ بالنظر ولنتخذ من العلم مثالا عليه ! ويمكننا ان نتساءل : هل العلم مجموعة من المعتقدات التي لايمكن التأكد منها ؟ لوكان الامر كذلك ، لما كان للنظر علاقة بالعمل . ولكن الامر على خلاف ذلك تماما ، اذ ان كل نظرية علمية لابد لها من ان تتحقق في العالم، اما بصورة طبيعية ، كما كان يحدث في علم الفلك لخمسين سنة خلت ، مثلا ، او بصورة طبيعية وتجريبية ، كما يحدث في الفيزياء والكيمياء من جهة ، وفي علم الفلك منذ اختراع الاقمار الصناعية . وهذا يعني ، ان اعتقادات العالم اعتقادات كانت تعمل في الواقع ، ويمكنه ان يكررها تجريبا في بعض الحالات ، وانها في الحالات التي لاتعمل فيها في الواقع ، او تمكن مشاهدتها وهي تعمل ، تصبح نوعا من الوهم الذي لايمكن الاخذ به .

ان العالم لايكتفي بالتفكير ، بل ان التفكير متوحد في وجدانه مع العمل . واذا هو فصل بينهما في بعض اللحظات ، ففي سبيل توضيح مشاهداته وتجاربه ، لكي يعود من بعد الى الجمع بينهما ، شاعرا ان النظر لايمكن ان ينفصل عن العمل . واذا راى بعضهم في هذا الفصل دليلا على قيام النظر دون العمل ، وقيام العمل دون النظر ، كان لابد لنا من تنبيهه على ان مانقصده هو وجودهما في التشخيص لا في التجريد . والحقيقة ، ففي كل مرحلة يتوقف فيها العالم حائرا متسائلا ، يطرح على نفسه السؤال التالي :

والان ، ماذا ينبغي ان اعمل ؟ ماالخطوة التي يتوجب علي القيام بها ، لحل الاشكال الذي انا بصدده؟ ولا يكاد يلمع الحل في ذهنه ، حتى يبادر الى التحقق منه ،اما بالمشاهدة او التجريب ، علما بان التجريب لاينطوي على جانب من العمل ، اكثر من الجانب الذي تنطوي عليه المشاهدة ، لان المشاهدة ذاتها تتطلب من العالم في بعض الاحيان ، اجراء بعض الاعمال الضرورية ، لكي تصبح المشاهدة ممكنة . وبهذا الصدد ، لنفكر بالاعمال التي يقوم بها الفلكي ، وهو يرصد الاجرام السماوية وافلاكها التي تدور فيها .

بيد ان الامر لايقف عند حد ارتباط النظر بالعمل ، فالنظر والعمل مرتبطان بالاحساس الذي هو نوع من الانفعال . والحقيقة ، انه مامن شيء يكون موضوع النظر بالنسبة الينا ، الا وقد كان موضوع الاحساس لنا . وكذلك بالنسبة الى العمل ، فالاحساس يرافق العمل مرافقة النظر له . وهكذا تتضح لنا وحدة الوجدان القائمة وراء كل من النظر والعمل والاحساس . والحقيقة ، هل يمكن للمشاهدة والتجريب ، وهما في اساس العلم ، ان يكونا من دون الاحساس ؟

ولكن ، اذا كان العلم يجمع بين النظر والعمل والاحساس ، فهو يجمع ايضا بين القيم الثلاث : الحق والخير والجمال ، وان كان الحق هو الذي يبدو غالبا . فالعالم يشعر وهو يبحث عن الحق ، انه يقوم بعمل نافع ، اي خير ، وان نظريته تحقق شيئا من الاتساق ، اي مثال الجمال . فكانه يتناول القيم الثلاث التي هي تجريدات من الوجود المشخص ، ويسبغها على النظرية العلمية ، ليخلع عليها صنعتي الكمال والاتساق اللتين لاوجود لهما في الحقيقة الا في الوجود المشخص ، ويسبغها على نظريته العلمية ليخلع عليها صفتي الكمال والاتساق اللتين لاوجود لهما في الحقيقية الا في الوجود المشخص وهذا يعني ، ان الموجودات الجزئية تشارك في الوجود المشخص ، وان النظريات العلمية التي نفسها بصددها ، تشارك في وجوه الوجود المجردة ، اعني الحق والخير والجمال ، حيث تكتسب من هذه المشاركة ، الكمال والاتساق ، ولكنهما كمال واتساق نظريان ، لانهما جزئيان ، وما الكمال والاتساق الحقيقيان الا دائما اللذان يتحققان في الكل . والحقيقة ، ان القيم الثلاث نتيجة تجريد ناشيء عن تامل الوجدان للوجود المشخص ، وفق مقاصد ذاتية معينة .

ولكن ، لننظر الى الجانب الاخر من المسالة ، وهو تضمن العمل للنظر ! فهذا يصدق على الاخلاق ، كما يصدق على الفن . وهنا ، لنتناول هذا المثال البسيط : كن صادقا !

ولنلاحظ انه امر يتطلب تنفيذا ممن نامره به. والتنفيذ يتطلب عملا او اعمالا تحقق قيمة الصدق، فهو اذن عملي في جوهره . ولكن ، لم اصدر صاحب الامر هذا الامر ؟ واذا نفذه عن اقتناع ، لاعن مجرد طاعة ، فلماذا نفذه ؟ لاشك ان هناك تصورات ترافق هذا الامر ، مثل علاقة الصدق بالثقة ، وعلاقة الثقة بازدهار الحياة ونمو الاعمال وقيام الحضارة ، وعلاقة هذه كلها بالخير . واذن ، ففي الوجدان يقترن الامر العملي بمرافقاته النظرية ، التي وان عددناها مرافقات في التجريد ، فهي تشكل وحدة هي والامر في الوجدان . ولكن ، قد يقال : وماذا بصدد من ينفذ الامر حبا في الطاعة ، مثل الطفل الذي ياتمر بارادة مربيه ؟ أو من ينفذ الامر خوفا من العقاب ، مثل الضعيف الذي ياتمر باوامر القوي ؟ من الواضح ان الامر حينما يفقد طابع الوعي ، لايعود اخلاقيا ، ويصبح عملا اليا شبيها بحوادث الطبيعة . اما من ينفذ الامر خوفا ، فيكون غير مقتنع به . وهذا يعني انه مقتنع بما هو ضده . وهذا لا يختلف هنا عنه هناك ! وهذا يعني ، ان الافعال الاخلاقية ليست نظرية بحتا ، ولا عملية بحتا ، بل هي هذا وذاك معا ، وان كان جانب العمل هو الغالب . ولايخفى ان العمل لايقتصر هنا على مرافقة النظر له ، بل يرافقه الاحساس ايضا .

وكذلك العمل الفني ، انه وان بدا بالاحساس ، فهو لايخلو من نظر ، وما التفريق فيه بين جانب عملي واخر نظري الا وليد التجريد . ويمكننا ان نلاحظ ذلك لدى الفنان ذاته، ولدى الذواقة . اما الفنان فلاشك انه ينجز عمله الفني موجها بمخطط عام يقوده في عمله ، ومدفوعا باحساس فني معين . صحيح ان هذا الاحساس يكون مبهما في البداية ، وانه ياخذ بالتوضح كلما تقدم في عمله . ولكن هذا الابهام ذاته لاينفي وجود النظر ، بل يرينا اياه متوحدا مع العمل من ناحية ، وهو يؤكد وجوده مع العمل ، حينما يرينا ان التقدم في العمل ، من شانه ان يؤدي الى التقدم في النظر . ولكنه في مراحل عمله كلها ، يعود الى احساسه يستلهمه ويستوضحه في مجال النظر ، لكي ينفذه في مجال العمل . وقل الشيء نفسه بالنسبة الى الذواقة . فالذواقة الذي ياتي الى العمل الفني حاملا في راسه نظريات جمالية معينة ، ويريد ان يحكم على العمل الفني من خلال هذه النظريات ، لايمكنه ان يتذوقه تذوقا حقيقيا ، اذ ان الذواقة الحقيقي هو الذي تتلبس نفسه الاثر الفني ، فيتمكن ان يحيي في نفسه التجربة التي مر بها الفنان وهو يبدع اثره ، اي الذي يعود الى حسه الجمالي ، فيستلهم اولا وقبل كل شيء ،مستعينا

أو غير مستعين بالنظريات الجمالية ، وان كان لابد له من تحويل حسه الجمالي الى نظر جمالي . ولاشك ان احياء هذه التجربة في نفسه ، يتطلب منه ، ان يستعيد من خلال الاثر ذاته ، الجانب العملي والجانب النظري اللذين ادبا الى انتاج الاثر ، فضلا عن الاحساس الجمالي الذي دفع الفنان الى انتاج ما انتج . وبعبارة اخرى ، لابد له ان يستغرق في الاثر ، مثلما استغرق الفنان فيه ، حتى يتمكن من تذوقه ، مثلما تمكن الفنان من ابداعه .

ولكن للذواقة يستطيع بعد تجربته الاثر الفني واستغراقه فيه ، ان يستعيد نفسه ، وان يبدأ ـ شأنه شأن الفنان نفسه ـ بتحليل الاثر في صورته النظرية الخالصة . ولكن هذا لابد ان يحدث في التجريد .

وهذا ينتهي الى ان القيم الثلاث تتعانق معا في العمل الاخلاقي والفني !

والحقيقة ، ان العمل الخاطىء لا يمكن ان يكون خيرا ولا جميلا ؛ لان الخير والجمال ـ كما قلنا ـ تجريدان من الوجود المشخص ؛ ويبدوان مستقلين بما هما هذان التجريدان . ولكن لا تكاد احدى القيم تتحقق في عمل من الاعمال ، حتى تتحقق معها القيمتان الاخريان ، وان كان تحققهما أقل ظهورا . اذ ان التحقق في العمل ، تحقق في الوجود ؛ وليس في الوجود حق هو مجرد حق ، أو خير هو مجرد خير ، او جمال هو مجرد جمال . ولكن ، قد يكون العمل الخاطىء خيرا في وجه من وجوهه ، جميلا في وجه من وجوهه ؛ ولكنه لا يمكن أن يكون خيرا في كل وجوهه ، جميلا في كل وجوهه ؛ فلكي يكون كذلك ، لا بد أن يكون صائبا في كل وجوهه ! واذا كان الامر كذلك ، كان لا بد للعمل الاخلاقي أن يمتزج بالحق والجمال الى جانب امتزاجه بالخير ؛ وان بدا الخير فيه اكثر ظهورا .

ويمكننا ان نرى في العمل الفني ما رأيناه في العمل الاخلاقي .

خاتمة :

حاولنا فيما تقدم ، أن نتناول العلاقة بين النظر والعمل ؛ لكي نبين انهما ، وان اختلفا تجريدا ، فهما يمتان الى اصل واحد تشخيصا . والححنا الحاحا كافيا على صفة مشتركة بينهما ، وهي كونهما فعلين تتشبث فيهما الحرية بالحتمية . ثم انتقلنا الى العلاقة

بين الوجود والقيمة ؛ وحاولنا ان نبين أن القيم الثلاث ، وان اختلفت في التجريد ، فان كلا منها تفسر القيمتين الاخريين وراءها ؛ وانها في حقيقتها صور ثلاث للوجود المشخص ، جردها الوجدان منه ، بحسب مقاصده ، في اتجاهها نحو العلم والاخلاق والفن .

ولعل القارىء لاحظ معنا ، ان ما كنا نراهما نقيضين في التجريد والتجزىء ؛ مثل النظر والعمل من ناحية ، ومثل القيمة والوجود من ناحية أخرى ، كففا عن أن يبدوا كذلك في الكل المشخص : فالنظر والعمل يمتان الى أصل واحد ، هو الوجدان ؛ ولا يمكن لهما أن يتحققا الا في الامور المجردة والجزئية . ولذلك ، يتجرد احدهما من الاخر ، من دون أن يخفيه تماما . ولهذا كان من الممكن لاحدهما أن ينقلب الى الاخر . ولكن الوجدان ما يكاد يتشبث بالوجود المشخص ، ويشيح عن الاشياء الجزئية ، حتى يزول كل تجريد يفصل بينهما ، فيتواجد فيه ؛ ولا سيما حينما يتوحد هو ذاته مع الوجود والصيرورة ، ويرتد معهما الى وحدة الكل . وكذلك قل في الوجود والقيمة : انهما يصبحان ــ من حيث هما وجود الاشياء الجزئية وقيمتها ــ يمتان الى أصل واحد ، هو الوجود المشخص ؛ ولكن ، من خلال الوجدان يحدث هذا التناوب بين القيمة والوجود تجريدا ؛ فهو يدرك الاشياء الجزئية على انها ذات وجود حينا ، وعلى انها ذات قيمة حينا آخر ؛ حتى اذا اخذ بتجاوز هذه الاشياء الى الكل المشخص ، وتلاشى هو ذاته في الكل المشخص ، تلاشى معه الوجود والقيمة في الكل المشخص .

وهذا يعني ، ان التفكير في الكل المشخص ، يختلف اختلافا اساسيا عن التفكير في الجزئي والمجرد . وهذا في رأينا هو الفارق الجوهري بين التفكير الفلسفي والتفكير العلمي ؛ وهو فارق يبدو لنا في وضوحه وتميزه ، اذا حللنا النظر والعمل بما هما فعلان . عندئذ ، يبدو لنا ، ان الانتقال من مجال المجرد والجزئي ، الى مجال المشخص والكلي ، من شانه أن يبدل من شروط التفكير . انه يكفينا هنا ، أن نمعن النظر قليلا ، في النظر والعمل ــ بما هما فعلان ــ حتى نلاحظ انهما في شروطهما الموضوعية ؛ اعني من حيث تحققهما الجزئية ، يختلفان عنهما ، حينما نردهما الى الوجدان المرتبط اشد ارتباط بالوجود المشخص ؛ أي حينما ننتقل من مجال المجردات والجزئيات ، الى مجال الكل المشخص : فالفعل الذي هو حرية وحتمية في مجال المجردات والجزئيات ، لايلبث ان يتحول الى حتمية مطلقة في مجال الكل . والحقيقة ، اننا اذا رجعنا الى الواقع ــ اعني الى مجال

الاشياء والحوادث الجزئية ـ امكننا أن نجد في النظر والعمل ، هامشا للحرية تتعانق فيه مع الحتمية في هذا الفعل أو ذاك . ولكننا ما نكاد نتجاوز الاجزاء الى الكل ، حتى نلاحظ انقلاب كل فعل الى حتمية شاملة ؛ اذ ان التطلع الى قيمة مطلقة ، هو ارتباط بحتمية مطلقة .

ولكنه لا بد لنا ان نشير هنا ـ خوفا من اساءة فهمنا ـ الى أن الحتمية المطلقة التي نعنيها ، هي غير الحتمية التي يتحدث عنها العلماء ، والتي تقتصر على النطاق المحدود الذي تتناوله تجاربهم من هذا العالم الرحيب : انها ما زالت شيئا لا يمكن تحديده تماما ؛ شيئا لا بد من افتراضه في اطار التفكير الفلسفي ، التفكير الذي « موضوعه » الكل.

الأدبُ المقارن
بين
الترمّت المنهجي والانفتاح الإنساني

القسم الثاني

د. حسام الخطيب

اتجاه امريكي للخروج من المعضلة :

في مقالته الشاملة الثالقة : « الادب المقارن ، تعريفه ووظيفته » ، يبسط هنري هـ. هـ. رماك مجمل النظرية الامريكية في الادب المقارن . ولا بد للمرء من ان يأخذ النظرية الاميركية بجدية كافية ، وما ذاك بسبب ما تقدمه من حل ذي قيمة ذاتية فحسب بل لان الاميركيين ابدوا خلال ربع القرن الماضي من الاهتمام بالادب المقارن والانصراف اليه وتنظيم دراسته في الجامعات ما اهلهم لان يناطحوا مناكب الفرنسيين في مجال زعامة هذا الحقل المعقد من البحث الادبي وان يزحزحوهم عن مواقعهم ، وربما في النهاية لان يبرزوا قوة عظمى (سوبر باور) مرهوبة الجانب في هذا المجال. واذا كان هذا النمو المتصاعد في الدراسات المقارنية عند الاميركيين يفسر في الجانب الظاهر منه بضخامة الامكانات التي تضعها الجامعات الاميركية بين يدي الباحثين من مثل التمويل ، والتسهيلات المكتبية المختلفة ، وفرق البحث المشترك ، فانه في الجانب غير الظاهر منه ربما يرجع الى

رغبة خفية لدى القائمين على الجامعات في فتح النوافذ الاميركية على نتاج الآداب العالمية في وسط مجتمع دينامي كبير غارق في مشكلاته الخاصة ، ضعيف التأثر او الاحساس بما يجري في مناطق اخرى من العالم ، مشغول بالعلاقات الغريبة بين ولايات القارة الاميركية اكثر مما هو مشغول بالعلاقات بين البلدان والقارات .

★ ★ ★

ان رماك منهجي ومباشر ومتجاوز للمقدمات ، مثله مثل سائر الكتاب الاميركيين ، وها هو يبدا دراسته ، التي اصبحت فيما بعد مرجعا ثقة ، بمنتهى الوضوح والتحديد :

« الادب المقارن هو دراسة الادب خلف حدود بلد معين ، ودراسة العلاقات بين الادب من جهة ومناطق اخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة اخرى ، وذلك من مثل الفنون (كالرسم ، والنحت والعمارة والموسيقى) والفلسفة ، والتاريخ ، والعلوم الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع) ، والعلوم والديانة ، وغير ذلك . وباختصار هو مقارنة ادب معين مع ادب آخر او آداب اخرى ، ومقارنة الادب بمناطق اخرى من التعبير الانساني »(١) .

ويؤكد رماك أن تعريفه هذا مقبول لدى معظم دارسي الادب المقارن ولكن

---

(١) ظهرت هذه المقالة اولا سنة ١٩٦١ ثم أعاد رماك نشرها سنة ١٩٧١ منقحة ومزيدة ومفصلة دون ان يغير من منطلقاتها الرئيسية . ويمكن مراجعتها في كتاب : الادب المقارن : طريقته وافقه .

عنوان المقالة :

« Comparative Literature : Its Definition and Function » by Henry H.H. Remak .

عنوان الكتاب :

Comparative Literature : Method and Perspective, edited by Newton B. Stalknecht and Horst Frenz, Arcturus Books, October I973, U. S. A.

ليس لديهم جميعا . وهو يدرك تماما الفرق الشاسع بين هذا التعريف وبين تعريف مدرسة المقارنين الفرنسية ، ولا سيما فيما يتعلق بالنواحي التالية :

آ ــ صحيح ان القسم الاول من التعريف يتماشى على نحو عام مع مفهوم المدرسة الفرنسية الاصلي للادب المقارن ، ولكن هناك اختلافا شديدا في نقطة التركيز ولا سيما في مجـال المسائل العملية . ذلك ان المدرسة الفرنسية تفضل الخوض في المسائل التي يمكن ان تحـل على اساس البيّنات الملموسة ، المستندة غالبا الى الوثائق الشخصية . **وهي تحاول ان تستبعد النقد الادبي من منطقـة الادب المقارن** . وتنظر شزرا الى الدراسات التي تعتمد على مجرد المقارنـة ، مجرد بيان اوجه الشبه واوجه الخلاف . وحتى مسائل التأثير كان يجري تناولها بحذر ، وقد دعـا كل من كاريـه وغويار الى التركيز على مسائل مثـل الاستقبال والوسطاء والسفر الى الخارج ، اي وسائط انتقال المادة الادبية . وكذلك اهتمّا بدراسة المواقف تجاه بلد معين في ادب بلد آخر خلال فترة محددة. وخلافـا لفان تييغم كان هذان الباحثان يستريبان في مصطلح (الادب الاوربي) لما ينطوي عليـه في رأيهما من تبسيط خطـر ومزالق غيبية (ميتافيزية) .

على اي حـال كان هنـاك انهماك فرنسي في دراسة التأثيرات واجتناب لمسائل التذوق الفني والتقييم ، مع انه ــ في رأي رماك ــ يمكن للدراسة المقارنة غير القائمة على اساس التأثير ان تفسح مجالا اكبر لايضاح جوهر النتاج الادبي ، فكأنما الانهماك في مسألة التأثير حجب هذا الجوهر .

وينتقد رماك لدى كل من كاريه وغويار ، شدة الحذر التي تأتّت بهما عن التوصل الى تركيبات واسعة النطاق وشاملة في الادب المقارن (كابتعادهما عن مفهوم « الادب الاوربي » مثلا) . وهو يشير بحق الى ان البـاحث لا يستطيع ان ينتظر الى الابد حتى تتجمع لديه كل حقائق اجزاء التركيب وتثبت صحتها .

وفي رايه انه :

« حتى لو نجح جيل مفرد في تجميع كل المعلومات حول كاتب بعينه او موضوع بعينه فان هذه الحقائق نفسها سوف تخضع ـ ولا بد لها من ان تخضع ـ لتفسيرات مختلفة على يد أجيال مختلفة . ان البحث يجب ان ياخذ قسطا معقولا من الحذر ، ولكن لا ينبغي له ان يصاب بالشلل نتيجة وهم الكمال » .

وهكذا ، اذن ، لا يشترط رماك ثبوت التأثر والتأثير اساسا للدراسة المقارنة ، وبذلك يفرغ المدرسة الفرنسية من منطقها وفلسفتها ، ويجازف بتقريب الادب المقارن من النقد الادبي ، ذلك انه ما لم تتوصل المقارنة المقصودة الى نتائج معينة خارج نطاق التذوق الادبي فانها تتعرض لان تغدو عملا خاصا لحساب النقد الادبي . ومن المعروف انه من بين جميع الاسلحة التي استعملها النقد الادبي عبر العصور ثبت ان سلاح (المقارنة) هو الاشد مضاء والاكبر قدرة على الاقناع . ويرتبط التذوق الجمالي عادة ارتباطا وثيقا بالمقارنة ، ولا سيما في ممارسته اليومية . ان المقارنة هي الاداة النوعية للتذوق الجمالي ، والمدرسة الفرنسية لا تطمئن كثيرا الى هذا السلاح ذي القابلية الفنية الكبرى ، وان كان غير فني بالضرورة ، لان ميدانها هو البحث العلمي لا التذوق الفني .

ب ـ وبالنسبة للقسم الثاني من التعريف الذي يدور حول **العلاقة بين الادب وحقول المعرفة الاخرى** ، يوجد في راي رماك اختلاف جذري بين المدرستين الاميركية والفرنسية . اذ نادرا ما ابدى الفرنسيون من مثل فان تييغم وغويار وايتامبل التفاتا نحو هذه العلاقة ، واستمر ذلك لدى الاجيال اللاحقة في حين جرى تركيز شديد على هذه المسألة من قبل الباحثين الاميركيين ، وان كان بعضهم يصر على أن تتم المقارنة من خلال اختلاف جنسيات الآداب . وبالطبع يهتم الفرنسيون بالمقارنة بين الفنون المختلفة ولكنهم لا يعتقدون انها تدخل في نطاق الادب المقارن .

على ان رماك لا يحب ان يظهر بمظهر المدافع عن النظريات الاميركية ،

وهو يتقبل الملاحظات والتحفظات على هذه النظريات بشيء من الاقتناع . فمثلا يشير الى ان مجرد دراسة الادب القومي خارج حدوده ترتب على الباحث المقارني عبئا مضاعفا ، فما بالك اذن بالتصدي لعلاقة الادب نفسه بما هو خارج حدوده الادبية ؟ الا يقود ذلك الى البهلوانية والاستعراضية ؟ ويعترف رماك باعتراض آخر يمس الجوهر مفاده ان ادخال هذا الموضوع في نطاق الادب المقارن لا بد من ان يسوق الى الخوض في موضوعات اخرى كثيرة ربما ينضوي بعضها تحت عنوان (الادب العام)، بحيث يتسع مفهوم الادب المقارن الى درجة انه سيشمل كل ما يتصل بالادب ، ومثل هذا الاتساع يجرد الادب المقارن من منطقه ومعناه .

وعند رماك هناك فرق واضح بين القول بان مهمة الادب المقارن هي دراسة الادب القومي خارج حدوده الجغرافية وبين القول بأن مهمته هي دراسة امتدادات الادب خارج حدود الادب الخاصة . وفي حين ان التحديد الجغرافي لمصطلح الادب المقارن بالمعنى الاول واضح وملموس بشكل كاف فان الامتدادات النوعية للادب وفقا للمفهوم الاميركي تثير مسائل خطيرة حول تخطيط حدود الادب المقارن ، ويعترف (رماك) ان الباحثين الاميركيين رغبوا حتى الآن عن التصدي لهذه المسائل . في اطار ادب قومي واحد . ويتساءل رماك : هل يمكن أن يكون عامل المقارنة المشترك بين هذه الموضوعات فكرة (اللازمة) المتكررة هنا وهناك . ولكن (اللازمة) هي جزء عضوي من العمل الادبي ؛ وهي شيء في صميمه لا زيادة خارجة عنه . وتحت عنوانات مثل « الانواع الادبية » و «التيارات الادبية » نجد دراسات حول الرواية الاميركية ، والجيل الاسباني لعام ١٨٩٨ وغير ذلك . ويشير رماك بحق الى أن التيارات والحركات الادبية ضمن ادب قومي واحد لا يمكن بأي حال ان تكون (ادبا مقارنا) ولو التمسنا لها المعاذير . ان احتواء فهارس بالدينسبرغر وفريدريش على كل هذا التنوع يؤدي الى مفهوم كاذب للادب المقارن ، وان افساح المجال لاحتواء الادب المقارن على كل شيء يتصل بالادب يجعل منه مصطلحا غير ذي معنى تقريبا .

ويدعو رماك الى مزيد من الدقة في المستقبل ازاء تحديد « مقارنية » اي موضوع معطى بحيث لا يدخل في نطاق الادب المقارن من الموضوعات الا ما كان مناسبا ومسوغا . فمثلا ينبغي التأكد من ان المقارنات بين الادب وبين حقول أخرى غير ادبية لا تدخل في نطاق الادب المقارن الا اذا كانت نسقية Syctematic والا اذا جرت دراستها باعتبارها نظاما discipline غير ادبي قابلا للانفصال ومستقلا . ان رماك يشعر تماما بدقة المشكلة ، وفي اعماقه يدرك جيدا ان توسعه في تحديد مجال الادب المقارن يحمل خطر انزلاق هذا النسق في النسق العام للدراسة الادبية ، وبالتالي فقدانه لخصوصيته ولمسوغ وجوده ، ولذلك يحاول ان يلجأ الى التحديد الدقيق :

« ولا نستطيع ان نصنف الجهود البحثية تحت عنوان « الادب المقارن » لمجرد انها تعالج تلك الجوانب الداخلية للحياة والفن التي لا بد من ان تنعكس حتما في كل ادب ، والا فما الذي يمكن ان يتناوله الادب سوى هذه الجوانب ؟ ان بحثا حول المصادر التاريخية للمسرحية الشكسبيرية لا يمكن ان يكون من « الادب المقارن » الا اذا كان مركزا حول بلد آخر او كان التأريخ والادب فيه القطبين الرئيسيين للبحث وكانت الحقائق والاخبار التاريخية وتمثلاتها الادبية قد اخضعت لتقييم ومقارنة نسقيين، وكانت النتائج التي تم التوصل اليها ذات صلة بكل من المنطقتين المعنيتين . ان معالجة لموضوع دور النقود في رواية بلزاك « الاب غوريو » لا يمكن أن تكون مقارنة الا اذا كانت معنية بشكل رئيسي (لا لمجرد سبب عرضي) بعملية التشرب الادبي لنسق مالي متماسك او لمجموعة من الافكار . وان البحث في الافكار الدينية والاخلاقية لهوثورن أو (ملفيل) لا يمكن أن يعتبر مقارنيا الا اذا تناول بالمعالجة حركة دينية منظمة مثل « الكلفينية » او مجموعة من المعتقدات . وان تتبع شخصية ما في رواية لهنري جيمس لا يمكن ان يكون ضمن حدود الادب المقارن الا اذا طوّر نظرة منهجية لهذه الشخصية في ضوء النظريات النفسية لفرويد ـ أو ادلر او يونغ ، او غيرهم ـ » .

ويعترف رماك انه ، من خلال هذا الاحتراز ، يميل الى تفضيل المفهوم الاميركي للادب المقارن . ويشدّد رماك على ضرورة العمل الجاهد من اجل التوصل الى حد ادنى من المعايير المترابطة التي ترسي حدودا واضحة لاي حقل مقترح ، ولكن في الوقت نفسه يحذر رماك من المبالغة في التأكيد على الوحدة النظرية الى درجة يمكن ان تؤدي الى اهمال الجانب الوظيفي الهام للادب المقارن . ويقول رماك تحديدا :

« مهما يكن من امر طبيعة الخلاف حول الجوانب النظرية للادب المقارن فهناك اتفاق على مهمته : أن يعطي الدارسين والمعلمين والطلاب ، وأخيرا وليس آخرا القراء ، فهما للادب بكليته أفضل وأكثر شمولا واقدر على تجاوز جزئية أدبية منفصلة أو عدة جزئيات معزولة . وانه يستطيع أن يفعل ذلك لا عن طريق اقامة الصلة بين آداب متعددة فحسب بل كذلك عن طريق الوصل ما بين الادب وما بين حقول أخرى من المعرفة والنشاط الانساني ، ولا سيما الحقول الفنية والايديولوجيـة ، وذلك بتحديد الاستقصاء الادبي على النطاقين الجغرافي والنوعي » .

بين الأدب المقارن والأدب القومي :

هناك مناطق ومصطلحات كثيرة تتجاور وتتداخل مع « الادب المقارن » : الادب القومي والادب العالمي والادب العام . ولا بد من ايضاح معاني هذه المصطلحات حتى يصبح ممكنا تحديد مصطلحات الادب المقارن .

ليس ثمة فرق جوهري بين مناهج البحث في الادب القومي وفي الادب المقارن ، ولا تختلف مثلا مقارنة راسين مع كورني عن مقارنة راسين مع غوتة . على أن هناك من الموضوعات التي يواجهها البحث في الادب المقارن ما يتجاوز حدود دراسة الادب القومي : التماس والتصادم بين الثقافات المختلفة بوجه عام ، والمسائل المتعلقة بالترجمة بوجـه خاص . وهناك موضوعات اساسية واردة في دراسة الادب القومي ترد في الادب المقارن من خلال انماط مختلفة نوعا ما وتميل الى احتلال منزلة اكثر اهمية فيه : الزي ، والنجاح ، والاستقبال ، وتأثير الادب ، وكذلك السفر والوساطات .

وحتى من الناحية الجغرافية يصعب أحيانا وضع تمييز محكم بين الادب القومي والادب المقارن . وكيف يمكن أن نتعامل مع مؤلفين يكتبون لغة واحدة ولكنهم ينتمون الى أمم مختلفة ؟ وربما كان علينا الا نتردد في عقد مقارنة لصالح الادب المقارن بين جورج برناردشو و هـ. ل. منكن Mencken ، أو بين سين أو كيزي Sean O'Casey وتنيسي ويليامز ، ولكن حين نرتد الى الادب الانكليزي والاميركي في فترة الاستعمار الاستيطاني فان القضية تصبح ، كما أشار ولك wellek أقل قابلية للتحديد . وقد كان ماترلينك Maeterlink وڤيرهايرن بلجيكيين يكتبان بالفرنسية ؛ فهل تعد دراسة لعلاقتهما الحميمة مع الرمزية الفرنسية دراسة مقارنة ؟ »

ويعطي رماك أمثلة كثيرة على التداخل اللغوي للآداب القومية ، وبعد ذلك يثير نقطة شديدة الاهمية تتعلق بالتغيير القانوني الذي يطرأ على جنسية بعض الادباء أحيانا. ويؤكد وجود فرق بين ما أسفر عنه من تأثير في الانتاج الادبي انتقال ت. س. اليوت الى المواطنة البريطانية وانتقال توماس مان الى المواطنة الاميركية .

وبالمقابل هناك مؤلفون ينتمون الى أمة واحدة ولكن يكتبون بلغات أو بلهجات مختلفة . هناك مشكلة علاقة الادب الويلزي بالادب الانكليزي وعلاقة الادب الفلمنكي بالفرنسي (في بلجيكا) ، وعلاقة الادب الصقلي بالايطالي ، والادب الاوكراني بالروسي ، والادب الباسكي والكاتالاني بالادبين الاسباني والفرنسي ، وهذه العلاقات تثير مسائل لا بد من معالجتها حالة فحالة . ويحدد رماك القاعدة هنا على النحو التالي :

« كل باحث يؤكد أن موضوعا تداخليا من هذا النوع هو موضوع مقارن يجب أن يأخذ على عاتقه عبء تقديم برهان ايجابي على أنه يتعامل مع فروق ذات شأن في اللغة والقومية والتقليد » .

على أن رماك يميل الى عدم تضخيم هذه المسألة :

« ومعظم المقارنين ، اذ يقرون وجود التعقيد والتداخل ، يوافقون على أن هذه الصعوبات ليست من الكثرة ولا من الخطورة بحيث تضعف التمييز بين دراسة الادب داخل الحدود القومية وبين دراسته عبر هذه الحدود » .

جُبران خليل جُبران وولـيــم بـليك

د. نذير العظمة

اذا كان جبران قد تأثر بالفكر الامرسوني من حيث نزعته الى التسامي فان لوليم بليك أثرا لايخفى في شخصيته ورؤياه الشعرية واسلوبه في كتاباته ورسمه.

تبرز في أعمال بليك عناصر الرؤيا والرمز والنفس ، هذا الثالوث الذي يصاحب الحركة الشعرية الحديثة لا في العالمين الانغلو سكسوني والاوربي فحسب بل في عالم الشعر جميعا [illegible] كانت اصوله وانتماءاته .

ان هذه العناصر ذاتها قد توفرت بشكل بارز في اعمال خليـل جبران ، في نثره وشعره ورسمـه . والاشارات الى جبران خليـل جبران ووليم بليك تاتي مبكرة في مراحـل نشاته الاولى عندما كان يتردد في بوسطن على فنان مصور (فريد هولاند داي) مولـع [illegible] والشرقيين وما يصاحبهم من الالهام والغموض والوحي .

لقد تعرف جبران في مناسبة ما في استديو هذا المصور على الشاعرة الاميركية والكاتبـة المسرحية جوزفين بي بادي وقامت بينهما علاقة أدبية وعاطفية وثيقة قبل ان يتمكن من قلبه

حب ميشلين المدرسة الفرنسية التي كانت تعمل في كلية تديرها ماري هاسكل التي لعبت دورا بارزا في رعاية جبران وتكوينه . هؤلاء النسوة الثلاث مارسن تأثيرا بالغا وايحاء خصبا على جبران الكاتب والشاعر والرسام .

مهما يكن ، فان أقدم اشارة وقفنا عليها تقرن بليك بجبران هي رسالة بعثت بها الشاعرة الامريكية المذكورة الى صديق لها تزف فيها خبر تعرفها على الشاعر اللبناني مفضلة اياه بحماسة عاطفية لانبرر على وليم بليك خاصة بالذكر شعره ورسمه .

هذه الاشارة على قصرها تلقي ضوءا مهما على اتجاهات جبران وتطور شخصيته وكتابته وفنه في المستقبل . والاشارات التي تقرن جبران ببليك لم تنقطع ولكنها بلغت الاوج عندما نشر كتابه : المجنون .(١)

كما يذكر لنا ميخائيل نعيمة في كتابه جبران خليل جبران بهجة جبران العارمة عندما وقع على كتاب يتضمن منتخبات من أعمال وليم بليك كتابة ورسما في باريس بينما كان يدرس الرسم (١٩٠٨ – ١٩١١) وشغفه بها والحرص عليها . الا أن كتاب سيرة جبران الاخرين لم يعثروا على هذا الكتاب في مخلفات جبران ولو فعلوا لاضاؤوا لنا زاوية مهمة من زوايا شخصيته وفكره ، كما ان علاقة جبران ببليك لم تبدأ في باريس ويمكن رد تاريخها الى السنوات الاولى من القرن العشرين في بوسطن حيث استرعت لوحاته في معرضه الاول (١٩٠٩) عين النقاد برمزيتها وصوفيتها وهما خاصتان اساسيتان من اسلوب بليك (٢) . مهما كان الامر فان ثالوث الرؤيا والرمز والنفس الذي يحتل مكان العمود الفقري من اعمالهما يدعونا الى تحري العلاقة القائمة بين الشاعرين .

ما من ريب أن جبران تأثر بوليم بليك في شعره ورسمه وكتابتـه ، وما من ريب أن جبران قد تأثر بامرسون ونيتشه الا أن جبران كفنان او شاعر اصيل استطاع ان يعطي تجاربه طابعا جبرانيا متفردا . وان نظريات التأثير والتأثر التي يعنى بها دارسو الادب المقارن لاتعني السرقة او المسخ او التقليد بقدر ماتعني تفاعل القدرات والعبقريات بدءا من قاسم مشترك عام وهو أن الخبرات الانسانية في الادب والفن والعلم متواصلة يستفيد ويفيد بعضها من بعض بصرف النظر عن أصولها ومناخاتها وانتماءاتها الحضارية في كل العصور(٣) صحيح ان أعمال بليك النبوئية و ((زواج السماء والجحيم)) و ((قصائد البراءة والتجربة))

تبدو واضحة الاثر في انتاجات جبران المختلفة وخاصة ببعض قصائده المنثورة في « زبد ورمل وقصيدة المواكب » . وصحيح ايضا ان طريقة الرسم عند كل من الفنانين تبدو متصلة حميمة الاواصر .

ولكن الثالوث الذي أكدنا عليه فيما سلف يشكل القاسم المشترك الاعظم بين الفنانين الشاعرين ومصدر هذا الثالوث في ثقافة جبران وتكوينه اقدم من صلته بوليم بليك نفسه، واعني بذلك التوراة وخاصة الانجيل كتاب العهد الجديد. والمرجح أن كليهما ـ بليك وجبران ـ كان على صلة وثيقة بهذا المصدر الذي لم يخرج منحاه العام في الفكر والعبارة عن اطار الثالوث الذي اشرنا اليه فيما سبق وربما اكدت اعمال بليك في نفس جبران أهمية هذا الثالوث الذي كان قد تعرف عليه في الكتاب المقدس في طبعته العربية في البيت والمدرسة (الحكمة) .

ويفسر لنا هذا المنحى اعتراضات الكلاسيين وانصار الحركة الاتباعية الحديثة على جبران خليل جبران وطريقته في التفكير والتعبير التي كانت وثيقة الصلة بالتوراة والانجيل بينما كانت طرائقهم أوثق صلة وتسبا بأساليب القرآن وبيانه لقوة العبارة وبلاغتها عندهم كانت أبدا ترجح على أهمية المضمون وعلى حسابه بينما كان جبران يحاول أن يطأ أرضا جديدة لم توطأ من قبل وأن يبتعد عن الشكلية والنموذجية التي قدستها أجيال كثيرة قبله ليأتي بشيء جديد . ومن هنا أيضا يمكن أن يفسر هذا الابهام والغموض الذي رافق انتاجه قبالة الوضوح الصارخ عند الاتباعيين الجدد .

لقد قام بمحاولات جديرة بالاهتمام ، جديدة كل الجدة ، فهو يمحو الفواصل بين الانواع الادبية ، بين المقالة والقصيدة وبين القصيدة والقصة ، وهكذا فان جبران يكتب صدورا عن محاكاة الطبيعة لا النموذجية ، يهدف الى الحدس والكشف لا الزينة والتكرار او الاجترار بينما كان أنداده يصرفون همهم الى احياء الانواع الادبية القديمة أو تطويرها أو ادخال انواع جديدة أو بدائل عنها الى أدبنا الحديث .

لقد تميزت عندهم ازدواجية التفكير والتعبير فتعلقوا بالمصطلح القديم من معنى ومبنى

وقامت في اذهانهم الفواصل الصارمة لصدورهم عن النموذجية والشكلية بينما امحت عند جبران حدود الانواع كما امحت الفواصل والاشكال لصدوره عن الطبيعة ، فصارت لغة النثر عنده لغة للشعر ، وحرص على أن يؤدي شعره الكلاسي كالمواكب مثلا ماتؤديه الكتابة النثرية من معنى ، ويمكن القول من هذا المنظور ان جبران هو أبو القصيدة النثرية الحديثة ، ومن هنا تجددت أهميته عند روادها . تقول زالت الفواصل عنده بين نوعي الشعر والنثر كما في بعض اعمال بليك النبوئية ، وقصائد بودلير النثرية ، في قصص « عرائس المروج » و « الارواح المتمردة » و « العواصف » و « دمعة وابتسامة » .

مهما يكن فان المشابهات بين جبران وبليك ليست محصورة في قصيدة أو فكرة أو في ناحية من نواحي المعنى أو الشكل بقدر ماهي التقاء في الشخصية واسلوب هذه الشخصية بالاضافة الى وحدة المصادر الروحية التي تحركهما وتلهمهما رغم قرن كامل من الزمن الفاصل بين حياتهما .

فكلاهما كان رساما وكاتبا وشاعرا وكلاهما بني تصورا كليا للحياة والموت ، للوجودوالفن. وكلاهما كان ثوريا يؤمن بالالهام والرؤيا .

لذلك لابد لنا من بحث بعض اعمال جبران الادبية وجوانب من شخصيته تمثل أو تعكس هذا اللقاء بين هاتين العبقريتين الفذتين .

أيا كان الامر فان دراسة وليم بليك تبدو ذات اهمية خاصة لنا نحن العرب لا لقيمته الشعرية وحداثة بعض رؤاه وآرائه فحسب بل للصلة التي بينه وبين عبقرية من ابرز عبقريات أدبنا العربي الحديث . فدراسته تضيء لنا جوانب من رؤيا جبران وتصوراته ومعتقداته (١) .

الاصداء المبكرة والجنون

والاصداء التي نسمعها منددة بالاغلال المدنية في صوت الشيخ من قصيدة المواكب من دينية واجتماعية كانت قد تبلورت مبكرا عند جبران في قصصه وتكاد تشكل تيارا واحدا واضح المعالم بدءا من « يوحنا المجنون » من عرائس المروج (١٩٠٦) ومرورا « بخليل الكافر » من

الارواح المتمردة (١٩٠٨) والاجنحة المتكسرة (١٩١٢) ثم المواكب (١٩١٨) .

ففي قصة يوحنا المجنون التي تعكس مؤثرات النزعة البروتستانتية والبيورتانية الاميركية في جبران الكاثوليكي المذهب هذه النزعة التي ترمي الى تنقية الدين من الطقوس والشعائر وسلطة الكنيسة والرهبنة وممارسة المزيد من الحرية الفردية في قراءة الكتب المقدسة وحق تفسيرها واعادة النظر بكثير من الرموز الدينية ، وهكذا « فيوحنا المجنون » يمثل لنا الايمان الطبيعي بلا كنيسة ، كما يعبر عن روح الثورة ضد المؤسسة الدينية . يتمسك بالمسيح والكتاب المقدس ويحاول بشكل فطري أن ينقذ الفلاحين البسطاء من سلطة الاديرة واستغلالها مجنون لانه فكر مخالفا في التفكير خط المؤسسة الدينية . والجنون عند جبران كالجنون عند وليم بليك مبني على كون رؤياهما وآراؤهما خالفتا المعتاد والسلطات التقليدية للمؤسستين الدينية والاجتماعية بتفكير وتصور جديدين .

الكنيسة مذهبية طقوسية تحتكر الاله رموزا وشعائر وتقيد الطبيعة الانسانية وتقننها، أما في مفهوم جبران وبليك فالطبيعة كلها هي الكنيسة والحرية هي العقيدة والحياة والانسان يأتيان قبل الطقس والرمز . والعبادة وصال وفرح :

يقول فتى جبران :

ليس في الغابات دين	لا ولا الكفر القبيح
فاذا البلبل غنى	لم يقل هذا الصحيح
ان دين الناس يأتي	مثل ظل ويروح
لم يقم في الارض دين	بعد طه والمسيح
اعطني الناي وغن	فالغنا خير الصلاه
وانين الناي يبقى	بعد أن تفنى الحياة(٥)

ويقول بليك في قصيدة « الصورة الالهية » قصائد البراءة :

للرحمة والشفقه
للسلم بلى والحب
كل الصلوات المنطلقه

تصعد من قلب الانسان
في بلـواه
ترجع بالشكران
لفضائل من فرح
الله ابونا الغالي
من أجل الشفقة
من أجل السلم وأجل الحب
للرحمة والشفقه
للسلم بلى والحب
كان الانسان له طفلا
كان الانسان له شغلا
للرحمة قلب انساني
للشفقة وجه انساني
للحب سماه انسانيه
والهيـه
والسلم بلى ثوب الانسان
والناس لدى كل البلدان
في صلوات منطلقة
ترفع للصورة انسانية
والهيه
والرحمة والشفقه
والسلم بلى والحب
ياخلق الارض
أحبوا الشكل الانساني
صلوا
يامسلم ياوثني وياعبراني
حيث تقيم الرحمه
حيث تقيم الشفقه
حيث يقيم الحب
الله يقيم هنالك حيث تقيم (٦).

والجنون عند جبران كالجنون عند بليك عودة الى النفس الانسانية وتجرد نحو الربانية والقداسة . يقول من رسالة الى ميخائيل نعيمة :

اذن أنت على شفار الجنون . هذه بشارة جليلة بهولها هائلة بحلا لهـا وجمالها . أقول أن الجنون أول خطوة نحو التجرد الرباني . كن مجنونا ياميشا . كن مجنونا واخبرنا ماوراء نقاب « العقل » من الاسرار . ان القصد من الحياة الاقتراب الى تلك الاسرار وليس الجنون مطية . كـن مجنونا وابق أخا مجنونا لاخيك المجنون » (٧) .

والناس في المدينة وسموا قيس بالجنون لان الجنون في نظرهم ألا يقبل المرء لعبة المساومة، لعبة الربح والخسارة ، لعبة ازدواج القيم وثنائية الحياة وأن يقف قلبه وروحه على حب واحد :

والناس قالوا هو المجنون ماذا عسى
يبغي من الحب أو يرجو فيصطبر (٨)

الجنون والهرطقة والثورة

ويقترن الجنون بالهرطقة والهرطقة بالجنون في قصص جبران وثورته ونسق تفكيره .

ففي قصة خليل الكافر كما في « الاجنحة المتكسرة » من بعد تتحالف الاقطاعيتان اقطاعية الدين المتمثلة بالدير أو الكنيسة واقطاعية الارض المتمثلة بالشيخ عباس الذي « كـان القوى العقلية انتدبته ممثلا عنها واتخذت لسانه ترجمانا عنها » هذه « القوى العقلية »(٩) تذكرنا بنقاب « العقل » الذي حاول جبران أن يخترقه بالجنون أو يتجاوزه الى النفس الانسانية ليوقظ في نفوس مواطنيه البسطاء والفلاحين ـ أبناء الارض ـ ضمير اليقظة « وان صفع ـ الشيخ عباس ـ خدّ رجل منهم ظل ذلك الرجل جامدا صامتا كأن الضربة أتت من السماء ،من الكفر أن يتجاسر ويرفع عينه ليرى من أنزلها » (١٠) .

فمؤسسة الاقطاع اذن تتمتع بحصانة عقلية ودينية واقتصادية في استغلالها للفلاحين البسطاء وفي استمرار وجودها وقوتها .

اما المؤسسة الدينية ـ اديرة وكنائس ـ فهي أرسخ من المؤسسة الاقتصادي وأعمق عقيدة واكثر تنظيما فتحدي سلطتيهما هو هرطقة وجنون وكفر .

خليل الكافر بطل القصة « ابن الانسان فليس له أن يسند رأسه » « يريد أن يتبع الروح والحق في هذا الجيل المملوء بالكذب والرياء والفساد » خرج كرها من الدير لانه ليس آلة عمياء خرساء فاقدة الحس والقوة « خرجت من الدير لانني لست آلة عمياء بل انسان يرى ويسمع » (١١)

لقد تحدى « خليل الكافر » سلطة الدير فطرد منه « ومنذ ابتداء الدهر الى ايامنا هذه ، والفئة المتمسكة بالشرف الموروث تتحالف وتتفق مع الكهان ورؤساء الاديان على الشعب»(١٢) وهكذا يتحالف الدير والشيخ عباس على قتل الانسان واستغلاله واستعباده لكن خليل الكافر ينتصر عليهما بالارادة والحب « سوف تتغلب الرحمة على القساوة لانها الهية »(١٣) كما في قصيدة الصورة الالهية لبليك .

ولكن خليل الكافر يتجاوز اشخاص بليك الميثولوجية القائمة على الفعل والثورة . لقد تعلم خليل الكافر من يوحنا المجنون انه لا أمل باصلاح المؤسسة الدينية . وكلا يوحنا وخليل صورة عن يسوع ، وكلاهما يثور على الدير ويلجأ الى ابن الانسان يسوع ، يلجأ الى التفاعل مباشرة مع الكتاب المقدس والانجيل لا لتنظيم كنيسة جديدة بل للعودة الى الطبيعة الام ، لذلك عندما ينتصر خليل الكافر بتثوير الفلاحين البسطاء ضدالمؤسسة الاقطاعية والانتصار عليها وعلى سلطة الدير المحلية يسأله اتباعه ومريدوه فيما اذا كان من الخير ان يلجأوا الى المطران في المدينة أو الامير فيجيبهم : « أنا اطلب اليكم باسم محبتي ألا تذهبواالى الامير فهو لا ينصفكم من الشيخ لان الكواسر لا ينهش بعضها البعض ولاتشكو الكاهن الى رئيسه لان الرئيس يعلم أن البيت الذي ينقسم على ذاته يخرب » . وبالتالي فانه لم يوافق على أن يحتل مكانة عباس أو الخوري بل علمهم أن الارض لمن حرثها والكرم لقاطفيه والقمح لحاصديه هم قضاته « لان ارادة الشعب هي مشيئة الله » (١٤).

وعلى حين أن اسرة يوحنا المجنون حكمت على ولدها بالجنون فان الشعب برأ خليل من الكفر ، برأه من الهرطقة والجنون واستأصل سلطة عباس والخوري الياس بقيادة خليل الثورية وايمانه بالتعليم التي تحرره وتحررهم من عبودية البشر والوقوف جميعا بغير قيود على الارض موطن اقدام الله ، مصلين جميعا صلاة الحرية :

« فاصغي ايتها الحرية واسمعينا . من منبع النيل الى مصب الفرات يتصاعد نحوك عويل النفوس متموجا مع صراخ الهاوية ومن أطراف الجزيرة الى جبهة لبنان تمتد اليك الايدي مرتعشة بنزاع الموت او من شاطىء الخليج الى أذيال الصحراء ترتفع اليك الاعين مغمورة بذوبان الافئدة » (١٥) .

وبخلاف أغلب قصص جبران فان قصة خليل الكافر تنتهي بانتصار البطل ، وثورة جبران فيها كثورة بليك ، رومانسية متفائلة تقوم على العودة الى الطبيعة التي لم تفارق معتقد جبران في كل كتبه وان اتخذت تعابير واسماء متنوعة : الروح ، الله ، المحبة غير المحدودة، الغاب الارض ، النفس الكلية ، وهكذا . والعودة الى يسوع ابن الانسان والانجيل والكتاب المقدس مصدر الحياة والحركة في فكرة جبران وبليك وعبارتيهما .

لقد تقمص جبران شخصية المصطفى في كتاب النبي وحمل رسالة المحبة مسيحا جديدا بلا كنيسة ، ولكن الحياة الكلية الواحدة التي لاتفتها تقاوم الزمن ماضيا وحاضرا ومستقبلا كانت هيكل بشارته والمحبة الشاملة الدائمة عبادته .

وهكذا يمكن القول : ان جبران دعا الى استئصال المؤسستين الدينية والاجتماعيةالقائمتين على الاقطاع ولكنه لم يطرح بديلا عنهما .

فالمصطفى ظل فردا معلما ولم يصبح جيلا وصوتا لا أوركسترا وانسانا لا مؤسسة .

وحدة الخير والشر ، المسيح غير الكنيسة

ان وحدة الخير والشر كما تجلت في صوت الفتى من قصيدة « المواكب » بشكل حنيني ثم اصبحت واضحة قوية في صوت المصطفى وتبشيره في كتاب « النبي » لاترجع في اصولها الى البراهمية او البوذية من الفكر الهندي كما تعرف عليه جبران عبر الفكر الامرسوني فحسب بل نرى مايقابل عقيدة وحدة الخير والشر هذه في اراء وليم بليك وبعض اعماله الشعرية كقصائد البراءة والتجربة (١٧٩٤ - ١٧٨٩) الذي رأى فيهما وحدة لاتتجزا في حياة الانسان وقلبه .

ورغم اختلاف تجربة جبران وبليك واختلاف ظروفهما يبدو موقفهما متشابها ان لم يكن واحدا فجبران مثل وليم بليك يعري المسيح من الوثنية والرمز ويكشف عن جوهر الانسان فيه . وهو كبليك ايضا يكره الطقوسية ويتعلق بالروح ، يثور على الكنيسة كمؤسسة ورجال الدين كطبقة ليعود بالانسان الى مصادر الروح وينابيعها التي لاتنقطع (١٦) .

وعلى حين إن بليك يؤمن ان الله حقيقة الحقائق وكل شيء تعبير عنه فان جبران يبدو اقرب ايمانا الى عقيدة وحدة الوجود والتناسخ . فبليك مسيحي طهراني وجبران مسيحي وجودي اميل الى البوذية .

وكان بليك يؤمن أن الطبيعة خير ، مامن شر فيها . يتاتى الشر عندما تكبت حرية الحياة وحرية الطبيعة ونكبح حركتيهما العفوية .

وكان جبران يؤمن أن الانسان شجرة الحياة وهو خير كله ، اما الشر فوهم . وعندما لا يكون الانسان خيرا لا يكون شريرا . من يستطيع أن يحرم الورقة الصفراء في الشجرة ككل ؟! ومن يستطيع أن يميز في الشروش المتعانقة في باطن الارض الفاسد من الصالح ؟!

الله عند بليك يتجلى في كل الاشياء الانسان والحياة والطبيعة ، وهي بدورها تتوحد به ، فالانسان يحمل في روحه نماذج كل الاشياء . والحياة تفيض عن الله في دوائر ، المركز هو الله والدوائر هي الخليقة ، متأثر بالافلاطونية الحديثة ونظريات الخليقة بالفيض .

اما الانسان والحياة عند جبران فهما أشبه بمصباح تضيئه يد الله الخفية ، والولادة حزن يتجلى في انفصال الجدول عن المحيط والموت هو عبارة عن عودة الجزء الى الكل . القطرة الى الماء والجدول الى البحر والانسان الى الروح الكلي ، وكذلك كل مظاهر الحياة .

والموت عند جبران نوم مؤقت ينتهي بالعودة الى الحياة بالولادة ثانية وثالثة في ارحام وأجساد أخرى الى أبد الدهر وعند بليك « تغير الرحمة الموت الى نوم »(١٧) .

والجسد والروح كالخير والشر لا ينفصلان . والروح تصبح سجينة في قفص الطين عندما يبتعد الانسان عن روح الله ، وهذه هي حال آدم وحواء بعد السقوط ، فمعرفة الحواس وحدها منفصلة عن الروح هي تفتيت لوحدة العالم العضوية وانفصال عن الله وتجزئة

الحياة الى جسد وروح خير وشر وتقسيمها في ثنائية القيم وازدواجية التجليات الحياتية التي في اصلها وحدة .

جاء المسيح ليوحد الله والانسان وليمنح بركة الولادة الثانية ، الولادة الجديدة الموحدة للروح والجسد والانسان والطبيعة والانسان والزمن .

وهكذا فالانسان الذي يكمن فينا هو خليقة واحدة من براءة وخبرة . وتتجلى في الولادة الاولى كما في الموت ـ اي الولادة الجسدية ـ خبرة ازدواجية الحياة والقيم ، الخير والشر ، الجسد والروح ، البراءة والخبرة ، وتتجلى في الولادة الثانية ـ أي الولادة الروحية ـ حالة الانسان الطبيعية وهي البراءة . والبراءة صفة قوة لا صفة ضعف اذ يظهرها العالم ضعيفة بالعدوان عليها . ويمثل الاطفال هذه البراءة كما يمثلها انسان الطبيعة ويسوع والطفل المولود هذا الفرح المطلق الذي لم تفتته الحياة بعد .

الانسان والمسيح والطبيعة :

اما عند جبران فيوحنا المجنون وخليل الكافر ووردة الهاني ـ التي تمثل الحب الطبيعي بلا قيود ـ وأخيرا الفتى في قصيدة « المواكب » الذي أصبح المصطفى في كتاب « النبي » فهذه الشخصيات كلها تمثل الانسان في الطبيعة أو الطبيعة في الانسان ، ما هي الا تعبير عن الروح الكلي الذي نصدر عنه ونعود اليه .

المسيح عند بليك وهو الانسان الاكمل هو واسطة العودة الى الله واسطة الوحدة لازدواجية الحياة براءة وتجربة خيرا وشرا جسدا وروحا انظر قصيدته التي ترجمناها شعرا فيما يلي :

الى تيرزا :

ما من مخلوق باق كل فان
كي يهلك ممتزجا بالارض
وينهض مولودا حرا
آنئذ

ما يربط واحدنا بالثاني

يا جنسينا
ننبع من خجل أو كبر
نصبح كالعصف ونمسي موتى
لكن الرحمة بالسلم
غيرت الموت الى نوم
لكنا ننهض كي نعمل .. نبكي
يا أم القسم الفاني مني
ذوبت فؤادي بالوحشيه
بدموع خداع زائفة
اوصدت عيوني أهدابي
اذني ـ اوصدت لساني
في طين الارض
لا حس له لا خلجة نبض
غرزت به اسلمتيه
للعمر الفاني
ها موت يسوع حررني
آنئذ
ما يربط واحدنا بالثاني(١٨)؟!

تكتسي قصيدة جبران « المواكب » اهمية خاصة لالتقائها في نواح كثيرة مع قصائد « البراءة والتجربة » لبليك فكلاهما يحاول أن يعود بالانسان « آدم الزمن » الذي انسلخ عن الله والطبيعة الى ينبوع الحياة الحرة الخيرة ، وكلاهما يقف ضد السلطات والمؤسسات التي تحاول أن تقتل الطبيعة في الانسان فيبشر بليك بالولادة الثانية عبر المسيح ويؤمن جبران بالعودة الى هذه الحياة مرارا اذ أيقن الانسان أنه جزء من الكل وقسم من الروح الكلي الذي تتناسخ منه . اننا نتوحد به بالحب او الموت وما لم يتخلل الحب كل اعمالنا وينتظم نبض وحركة العمل والزواج والعطاء وكل المواضيع الاخرى التي عالجها جبران في كتاب « النبي » فاننا نخطىء حقيقة الحياة الواحدة ونضل السعادة .

والقلب هو ينبوع الحياة عند كل من جبران وبليك أما المجتمع والشريعة فهما كبت وكبح للقلب الانساني ، هذا الكبح الذي يولد الشر ويمطل البراءة .

فالقوانين عند جبران هي « أبراج من الرمل » قسر للطبيعة الإنسانية وحبس لها . والاصطدام بالكنيسة ورجال الدين والاصطدام بالاقطاع ورجاله هو تحرير لهذه الطبيعة والعودة بها الى مجاري الروح الكلي .

والطبيعة عند كليهما هي « جنة عدن » البريئة والعودة اليها لا تتم الا عبر القلب ، فالمجتمع والمدينة والشريعة والتقاليد التي يمثلها الشيخ في قصيدة « المواكب » تقابل عند بليك انسان الزمن « آدم بعد السقوط » رجل المدينة الضائعة التي تقهر الانسان بازدواجية القيم وثنائية الحياة وتبعده عن الطبيعة والروح الكلي بمؤسسات باطلة وسلطات جاهلة جائرة يهاجمها كل من الشاعرين شيخ جبران في « المواكب » وبليك الشاعر في قصائد التجربة . وقصيدة « لندن » هي مثال واضح على ذلك :

أتجول عبرك يا لندن
في كل شوارعك الملكية
اجري حيث « التايمز » يجري
في كل جبين ألمح رعبا
وعلامة ضعف
في كل صراخ رجلا
في كل بكاء خوفا أطفالا
في كل نداء في كل مكان
أسمع اغلال العقل الخشنه
كناس المدخنة العفنه
يبكي .
كل كنيسه
سوداء تتعرى رعبا
آهات الجند حذاء القصر
تحت الجدران بلا عون

في خوض الدم
اسمعهم في منتصف الليل
وعبر شوارعك العتمه
فلكم من مومس يافعة
خرجت لعنتها
تضرب بالطاعون العرس ومهد الولد
تقتل دمع الاطفال الجدد !!

لما يسميه بليك بالخبرة ، وهو الوجه الآخر للبراءة والروح الانسانية يطلق عليه جبران اسم المدينة في « مواكبه » ويترك للشيخ أن يعبر عن ذلك .

الكائن الكلي والثنائية :

الطبيعة عند جبران لا ارتباك فيها ولا وهم ، لا خمر ولا سكر . الكلي كائن في الطبيعة وهو روحها . أما الروح والجسد فيها فواحد ولا ازدواجية . هناك يتجلى الحب الكلي للانسان والحياة والله حتى اللغة تصبح رمزا ، تصبح موسيقى ، فلا ضرورة للوقوع في فخ الكلمات. وعلى هذا فالناي عند كل من جبران وبليك هو ترجمان الروح والوحدة . « أعطني الناي وغن » هي اللازمة في قصيدة المواكب التي تكشف عن هذه الخاصة ، والقصيدة الاولى من قصائد البراءة لبليك قصيدة « اللعب على المزمار » في الوديان البرية تعبر عن المنحى نفسه .

الارادة كلية في الغاب وهي الوجود الواحد فما على الانسان غير العودة الى مركز الوجود والاتحاد به والاندماج بالروح الكلي والارادة الكلية . لا تجزئة للواحد هناك ولا ثنائية ، بالحب عبر الجمال والنغم بالفناء الصوفي يخلص الانسان من ازدواجية المدينة ويبلغ الوحدة في الغاب والطبيعة .

والحرية هي في هذه الوحدة لا في الاجزاء . فالتكامل في التعبير عن الروح الكلي في الغاب يحذف الربح الفردي ويوحد الجميع في نظام طبيعي .

اما المدينة فهي مجتمع اصطناعي وعدالتها مفهوم سطحي . لا ضرورة له ولغيره من المفاهيم الاخرى المشابهة اذ كل شيء في الطبيعة ينمو الى نهايته المؤكدة دون قيد .

في المدينة أرض السقوط التي نزل فيها آدم الزمن ، كل يخدع نفسه حسب الطبيعة المزيفة التي حلت محل طبيعته الحقة :

فذا يعربـد ان صلى وذاك اذا اثرى وذلك بالاحلام يختمر(٢١)!!

هذه هي « لندن » بليك مدينة اغلال العقل الخشنة التي تستاصل الولادة بالطاعون ، وهذه هي « جنة حبه » التي حلت محلها مؤسسة الكنيسة ورجال سلطتها وهذه هي وردة بليك المريضة :

يا وردتي المريضه
الدودة الخفيه
تطير في الليل مع العاصفة النابحة
قد دمرت بحبها الاسود والخفي
حياتك البهيه
واخترمت سريرك القاني سرير فرحك(٢٢) !!

تذكرنا وردة بليك هذه ايضا بقتل الروح والجسد في مدينة جبران :

وقاتـل الجسم مقتول بفعلتـه
وقاتل الروح لا تدري به البشر(٢٣)!!

فالمدينة عند جبران كالمدينة او الكنيسة عند بليك تخبىء الله والحياة والطبيعة خلف نقاب الثنائية « نقاب العقل » الذي نصح جبران نصيحة بان يخترقه الى اسرار النفس في رسالة استشهدنا بها في مكان سابق من هذا البحث(٢٤) .

الصوت بين الوحدة والتجزئة :

وعلى حين أن البراءة والتجربة تتحدان في نفس الشاعر وروحه عند بليك لانه يكتنه

اسرار كليهما ، الا أنهما يظلان منفصلين في مواكب جبران الا اذا اعتبرنا ان الشيخ والشاب وجهان متكاملان من شخصية جبران الشاعر .

لكن البراءة والتجربة عند بليك تستلزم واحدتهما الاخرى وتكملها فهي حلقة الحيـاة الواحدة . اما عند جبران فتظل العلاقة بين شيخ المدينة وفتى الغاب غامضة ان لم نقل منقطعة . يحاول الفتى ان يعيد الشيخ الى الغاب والطبيعة لكنه لا يفلح لان الشيخ رغم تنديده بشائلية الحياة والقيم في المدينة يبقى اسيرا لها ومقيدا بالقدر فيها . اذ تنتهي المواكب بصوتـين لا يلتقيان ، صوت الفتى الذي يبتهج بغابـه وصوت الشيخ الذي لا يستطيع عودة اليه ولو انه يرغب في ذلك :

العيش في الغاب والايام لو نظمت
في قبضتي لغدت في الغاب تنتثر

لكن هو الدهـر في نفسي لـه أرب
فكلمـا رمت غابا قـام يعتـذر

ما من شك في ان الفتى عنـد جبران يمثل البراءة وان الشيخ يمثـل الخبرة وان كلا الشاعرين بليك وجبران يبحثان عن طريق الخلاص للانسان ، عن الولادة الثانية ان من المدينة او الخبرة ويحاولان ان يجدا بديلا للايمان القديم الذي تهرا في نظم عتيقة بالية ، فجبران يوكل للفتى دور الدعوة الى هـذه العودة او الولادة بينما يوكلهـا (بليك) للشاعر « النبي » :

إسمع صوت الشاعر ينشد
يكتنه الحاضر والماضي
ويرى الآتي
ويعي الكلمه
يسمعها تمشي
بين الاشجار مقدسة منذ القدم !!

يدعو الروح العاثرة الدرب
يبكي في قطرات الليل
كي تحكم شهب القطب
تتساقط لتجدد ضوء .
اواه يا أرض تعالي ! عودي !
قومي خارجة من عشب يندى .
الليل تمزق ... والصبح
ها ينهض من كتل النوم
ظلي !!
اي مدى تبغين بعيدا
اي مدى ولماذا ؟!
الدار مكوكبة
والشاطىء ممتلىء
اعطيتهما ملكا حتى
ميلاد الضوء من العتم(٣٦) .

الا نسمع ايضا في صوت الشاعر هذا صوت الفتى والشيخ مجتمعين ؟! ولتصغ ايضا للارض ترد على الشاعر فتسمع كلا منهما يتحدان في صوت واحد ، على حين أنهما يظلان يحاور الواحد الآخر في « المواكب » ولا يلتقيان :

يا صوت اسمعني اني الارض
ادفع راسي من عتم من رعب
يخذلني البعض
ضوئي فياض رعبا حجريا
وجدائل شعري غطاها ياس
ورماد .

أيتها السجينه
في الشاطىء المائي
الغيرة المكوكبه
تبقي فراشي باردا مصقعا

اقول يا من سمعا
اب الرجال القدماء
يبكي عليها ادمعا
فيا أب الرجال يا اناني
يا أيها الخوف الغيور
يا خشن الغيرة يا اناني
هل لعذارى الصبح والشباب
ان تحمل السرور
مقيداً بالليل ؟!
وعندما تفتح الاكمام والبراعم
هل يخبىء الفرحة هل يكتمها الربيع ؟!
هل يزرع الزارع في الظلمه ؟!
هل يحرث الحراث في العتمه ؟!
من يحطم السلاسل الثقيله
قد جلدت عظامي النحيله
يا أيها الباطل يا اناني
يا أيها الدمار يا مؤبد
يا شر قيد للعبوديه
يحبس قلب الحب أو يقيد الحريه(٢٧) !!

ولكن من الذي سينتصر في النهاية : البراءة ام التجربة ؟! الشيخ ام الفتى ؟!

هل المدينة والطبيعة وجهان لحقيقة واحدة كما هي الحال في براءة وتجربة بليك ؟! هـذا الشاعر الذي يبحث عن البراءة في التجربة والتجربة في البراءة ؟!

جبران لا يجيبنا عن ذلك ولو ان الفتى يبشر بمسار المصطفى في النبي ومنحاه ، اما بليك فلا يفصل بينهما ولا يسبغ صفة الانوثة والضعف على البراءة ليلقي رداء الفحولة والقوة على التجربة ، بل يجعلهما متكاملين وبالقيمة نفسها . وكثيرا ما اشار النقاد الى ان قصيدة بليك « النمر » تعبر عن رؤياه مصورة النبي والشاعر والمسيح الذي تتحد فيه صفاة القوة والوداعة ، الحمل والنمر ، الطفل والرجل ، البراءة والتجربة (٢٨) .

وعلى حين ان صوتي الشيخ والفتى لايلتقيان ، ولاينتصر الواحد على الآخر ، نجد البراءة تنتصر في التجربة في قصائد بليك فهما وجهان معبران عن الحقيقة الواحدة (٢٩) .

نتيجـة :

وهكذا يتبين لنا في النتيجة ان جبران كبليك يحاول ان يوحد المثال والواقع ويتجاوزالعالم المحسوس الى عالم الحلم والرؤيا ويتخطى الحقيقة الظاهرة الى الحقائق الباطنة ولكـن النزعات الاجتماعية والاصلاحية وروح النبوءة المرتبطة بالارض والانسانية تشده شدا الى هذا العالم فيعبر عن رغبته في العودة اليه بالتقمص والتناسخ بينما يبقى بليك الافلاطونيا حديثا سريالي النزعة والتصور .

ويبدو لنا جبران ــ في آثاره الاولى ــ انه يفتعل الصلة بين عالمي المثال والواقع ويقسر الاول على الثاني كما فعل في قصته الرمزية رماد الاجيال والنار الخالدة ، او يضطهـد الواحد الآخر كما فعل في (يوحنا .. وخليل .. والاجنحة ..) او انه يفصل بينهما فصلا بينا كما في قصيدة « المواكب » فغاب الفتى ومدينة الشيخ هما على طرفي نقيض لايمكـن التوفيق بينهما .

ولكن العلاقة بين كل من عالم المثال وعالم الواقع تصبح اكثر انسجاما وطبيعية في كتابي « النبي » ويسوع ابن الانسان ، فالانتقال من واحدهما الى الآخر والتوفيق بينهما ممكن أو مقبول .

واذا تقابل المثال والواقع دونما وحدة في « المواكب » فهما يتوحدان في الماضي في يسوع على ان « النبي » يكشف لنا عن هذه الوحدة في الحاضر والمستقبل .

مهما يكن ، فان جبران في آثاره ككل يتخطى مفهوم الزمن العقلي والحسابي الى الزمـن كتجربة انسانية ولحظة نفسية ترتبط بالروح الكلي لا بالتقاويم ، وتفرض ذاتها على الزمن وتجزيئاته متخطية الى زمن النفس الكلية التي تتجاوز حدود المكان والزمان وتصعدالىعالم الروح والخلود ثم تهبط منه كما كانت حية فاعلة دون التأثر بعوامل التهلكة والفناء .

وعلى هذا فان نزعة التعالي من الواقع ــ التاريخ والزمن ــ الـى الروح كحقيقـة كليـة

ـ اللازمن ـ تصطدم أبدا بعالم الواقع في آثاره الاولى حتى « المواكب » اذ تمثل لنا منعطفا جديدا ومرحلة جديدة مهدت لـ « النبي » .

فالماضي والمستقبل ، والواقع والمثال ، يتقابلان في « المواكب » . ولكن فتى الغاب كما أشار الدكتور حاوي « هو نبي المستقبل المنتظر » حيث يتوحد الزمان ماضيا وحاضرا ومستقبلا في زمن النبوءة والحقيقة الكلية دونما فصل ، فيسهل خروج النبي من عالم الواقع الى عالم المثال والعودة منه الى ذاك ، كما تصبح حركة التعالي الامرسونية في حركة دائمة ، متميزا هكذا عن امرسون وبليك رغم انهما مارسا تأثيرا بارزا في فكره وادبه واسلوبه (٢٠) .

الهوامش

(١) Jean and khalil Gibran , *khalil Gibran his Life and world* New york Graphic Society Boston , 1974. PP. 60. **107, 128 - 130**

وهو أفضل **كتاب** سيرة صدر حتى الان عن جبران ان بالانجليزية او بالعربية .

(٢) ميخائيل نعيمة ـ **جبران خليل جبران** (القاهرة بدون تاريخ) ص. ١٠٢ ـ ١٠٤ .

(٣) انظر مقالنا « جبران وامرسون » **المعرفة** عدد ... ؟

(٤) انظر مقالنا « وليم بليك » المعرفة عدد ... ؟

(٥) جبران خليل جبران **المجموعة الكاملة** « المواكب » (بيروت ١٩٤٩) ص . ٢٤٤ .

(٦) *The Poetry and Prose of willyam Blake* , Edited by David V. Erdman . N. y. 1965 . P. 12

كل قصائد بليك الشعرية هي من ترجمتنا .

(٧) **رسائل جبران** ـ قدم لها جميل جبر ـ بيروت ١٩٥١ ص. ٦٣ـ٦٤

(٨) المجموعة ... ص. ٢٦٠ .

(٩) المجموعة ... ص. ١٥٢ .

(١٠) المجموعة ص. ١٥٢ .

(١١) المجموعة ص. ١٦٠ — ١٦١ .

(١٢) المجموعة ص. ١٧٥ .

(١٣) ص. ١٦٠ .

(١٤) المجموعة ص. ١٧٨ .

(١٥) المجموعة ص. ٢٠٢ — ٢٠٣ .

(١٦) انظر مقالنا « وليم بليك » — المعرفه — في قصيدة جنة الحب الرائعة الرؤيا تحل الكنيسة كمؤسسة والرهبان كطبقة محل الطبيعة الخيرة ؛ وهي فردوس الحب الذي دمرته سلطة المتنفعين بالمؤسسة الدينية .

(١٧) انظر في المقال نفسه ترجمتنا للقصيدة « الى نيرزا » .

(١٨) The Poetry .... p. 30 .

(١٩) I bid . P. 26 .

(٢٠) انظر مقالنا عن بليك .

(٢١) المجموعة .. ص. ٢٤٣ .

(٢٢) The Poetry ... P. 23 .

(٢٣) المجموعة ... ص. ٢٤٧

(٢٤) انظر رقم ٧ فوق .

(٢٥) المجموعة ص. ٢٧٥

(٢٦) The Poetry .... P. 18 .

(٢٧) I bid . P. 18

(٢٨) انظر القصيدة في دراستنا لبليك في عدد سابق .

(٢٩) انظر القصيدة (يا فتيان الفرح تعالوا) في دراستنا لبليك في عدد سابق .

(٣٠) بالاضافة الى مؤلفات جبران بالانجليزية والعربية فقد رجعنا الى المصادر التالية :

— Khalil Hawi, *k. Gibran His Back ground, Character* and work. (Beirut 1973)

وهو افضل مؤلف تاريخي ونقدي عن شخصية جبران وعصره وادبه

— Barbar yong *That Man From Lebanon* (N. y. 1963)

انطون غطاس كرم ، **محاضرات عن جبران** القاهرة ١٩٦٤ .

— Joseph p. Ghougassian , *wings of Thought* (N. y. 1973) .

انظر ايضا : غازي بريكس ، **جبران خليل جبران** (بيروت ـ ١٩٧٣) .

روز الغريب **جبران من خلال ادبه** (بيروت ١٩٦٩) .

— Sir Geoffry Keyres : « Commentry on the Garden of Love » *Blake's Songs of Immocence and of Experience* , N. y. 1967 .

ندبة أوديسيوس

مقارنة أدبية بين هوميروس والعهد القديم «التوراة»

بقلم : ايريش اورباخ

ترجمة : توفيق الأسدي

عن المؤلف

إيريش آورباخ (١٨٩٢ — ١٩٥٧) كان واحدا من بين علماء المان كثيرين أجبروا على اختيار المنفى خلال حكم هتلر في المانيا . ولقد اصبح فيما بعد استاذا للغات اللاتينية في جامعة « يال » ، اما كتابه الرائع «المحاكاة» Mimesis (١٩٤٦) فقد كتبه خلال الحرب العالمية الثانية في استانبول مستعينا بالقليل جدا من المراجع . لقد سلم آورباخ رغم المفارقة بانه « من الممكن ان يدين الكتاب بوجوده الى هذا النقص في المراجع الفنية والمتخصصة . ولو امكن لي . ان أطلع على كل الاعمال التي كتبت حول مواضيع عديدة الى هذا الحد ، فربما لم يكن ممكنا بالنسبة الي ان اصل الى مرحلة الكتابة . »

كتاب « المحاكاة » ، كما يصرح عنوانه الثانوي ، يأخذ على عاتقه مسح « كل مايمثل الواقع في الادب الغربي » دارسا لنصوص كتبها كتاب

مثل : تاسيتوس ، بترونيوس ، سانت أوغسطين ، سانت فرنسيس ، دانتي ، بوكاشيو ، رابليه ، مونتانيو ، سان سيمون ، غوتـه ، شيلر ، بلزاك ، سناندال ، فلوبير ، بروست وفرجينيا وولف . اما طريقة آورباخ فهي أن يقتطع مقطعا صغيرا من النص ويعالجه باتجاه يتنامى من الداخل الى الخارج ، من التحليل الاسلوبي الدقيق الى التعميمات حول التاريخ الادبي والثقافي . ان قدرته على التجاوب بتلك المعرفة والثقافة مع كثير من الثقافات والمؤلفين لمدهشة حقـا . وليس من المحتمل ان ينتج البحث في حقل الانسانيات قمة في البحث في مثل شمولية آورباخ وثقافته الشديدة الاتساع انما دون ادعاء او حذلقة .

اما مقالتنا هذه « ندبة اوديسـيوس » (يوليسيس او اوليس او عوليس) فتقوم بمقارنة خلابة مابين الاسلوبين الادبيين لكل من الملحمة الهوميرية والعهد القديم ، وهي تحوي من التحليل الاسلوبي ماهو اقل تفصيلا من غيرها من فصول كتاب « المحاكاة » ، ولكن بما انها الفصل الاول من الكتاب ، فانها تنقل لنا بحيوية سعة وعمق بصيرة آورباخ .

ندبة اوديسيوس

سيتذكر قراء « الاوديسة »(١) ذلك المشهد المؤثر والمكتوب بعناية في الفصل (١٩) حين يكون اوديسيوس قد عاد اخيرا الى بيته ، ذلك المشهد الذي تتعرف فيه « يوريكليا » مدبرة المنزل العجوز - والتي كانت مربيته - عليه من خلال ندبة في فخذه . كان الغريب قد كسب رضا « بنيلوبه » وبناء على طلبه أمرت مدبرة المنزل بغسل قدميه : وهذه في كل الحكايات القديمة أول واجب من واجبات الضيافة يؤدى تجـاه المسافر المتعب . تنشغل يوريكليا باحضار الماء وخلط بارده مع ساخنه ، وتتحدث في الوقت نفسه بلهجة حزينة عن سيدها الغائب الذي له من العمر نفس ما للضيف ربما ، والذي كالضيف ، قد يكون الان متجولا في مكان ما ، كغريب . ثم تبدي ملاحظة حول مدى التشابه المدهش ما بين الاثنين . في أثناء ذلك ، يتراجع اوديسيوس الى ما وراء النور بعد ان يتذكر ندبته . انه يعرف أنه رغم كل محاولاته لاخفاء شخصيته فان يوريكليـا

ستتعرف عليه الان ، ولكنه يريد ان يبقي « بنيلوبه » على الاقل غير عارفة بالموضوع . ما ان تلمس المرأة العجوز الندبة حتى نراها — في دهشتها المترعة بالفرح — تترك ساق أوديسيوس تسقط في الحوض فيتناثر منه الماء . انها لتكاد تصرخ من فرحتها ولكن أوديسيوس يكبحها بتهديدات هامسة وتربيتات تحببية . تستعيد هي سيطرتها على نفسها وتخفي فرحتها . أما بنيلوبه التي قامت بصيرة الآلهة « آلينا » بتحويل انتباهها بعيدا عن الحادثة فلم تلاحظ شيئا .

كل هذا قد جرى تجسيده وسرده باسلوب مترو . الامرأتان تعبران عن مشاعرهما بالحديث الوفير المباشر . ورغم أنها مشاعر — مع خليط خفيف فحسب من الاعتبارات الشديدة العمومية حول المصير الانساني — فان العلاقة الإعرابية بين الجزء والجزء واضحة تماما ، حيث لم يكن هناك أي خط كفافي غير واضح . كما أن هناك مجالا ووقتا لوصف الادوات والخدمات والحركات على نحو منظم ، مترابط باتساق كامل ، وموضح باطراد ، وحتى في لحظة التعرف الدراماتيكية . ان هوميروس لا يغفل عن اعلام القارىء بان أوديسيوس أمسك بخناق المرأة العجوز بيده « اليمنى » وذلك ليمنعها من الكلام ، في الوقت نفسه الذي جرها اليه بيسراه .

الاشخاص والاشياء تبرز محددة على نحو واضح ، ومضاءة على نحو مطرد ، ضمن حقل فيه كل الاشياء مرئية . هذا ولا تقل مشاعر وافكار الاشخاص المعنيين وضوحا حيث انها معبّر عنها على نحو كامل ، وحتى توقد حماستهم خاضع لنظام منهجي .

في روايتي للحادث تجاوزت حتى الآن سلسلة كاملة من الابيات الشعرية التي تقاطع الحدث . هناك اكثر من سبعين من هذه الابيات ، بينما لايكرس للحادثة نفسها سوى أربعين بيتا قبل المقاطعة وأربعين بعدها . وهذه المقاطعة التي تاتي في لحظة تمييز مدبرة المنزل للندبة — أي لحظة الازمة — تصف لنا أصل الندبة الناجمة عن حادث جرى أيام كان أوديسيوس لايزال شابا يافعا ، وذلك أثناء رحلة لصيد الخنزير البري خلال زيارة قام بها الى جده (آوتوليكوس) . أولا يجري اغتنام هذه الفرصة لاعلام القارىء حول آوتوليكوس ومنزله ودرجة القرابة بالضبط ، وشخصيته ، وكذلك تصرفه بعد مولد حفيده ، وذلك على نحو شامل ومؤثر أيضا بالدرجة نفسها . ثم يتبع ذلك وصف لزيارة أوديسيوس بعد أن أصبح يافعا ، تبادل التحيات ، الوليمة التي اعدت للترحيب

به ، النوم واليقظة ، الانطلاق باكرا الى الصيد ، ملاحقة الوحش ، الصراع ، الخنزير البري يجرح أوديسيوس بنابه ، شفاء جرحه وعودته الى « ايتاكا » ، اسئلة والديه المترعة بالقلق : كل هذا جرى وصفه وبتجسيد كامل لكل عناصر الحكاية وترابطاتها بحيث لايترك أمر واحد دون توضيح . هذا ولايعود الراوي الى غرفة بنيلوبه الا بعد انتهائه من كل ذلك . عندها فحسب يكون الاستطراد قد انتهى ، فتتقدم يوريكليا ، التي ميزت الندبة قبل حدوث الاستطراد ، بترك قدم اوديسيوس تسقط في الحوض .

ان لم يكن الانطباع الاول للقارىء المعاصر ـ ان هذه حيلة لزيادة التشويق ـ خطأ بمجمله، فهو على الاقل ليس التفسير الجوهري لهذا الاسلوب الهوميري . فعنصر التشويق ضئيل جـداً في ملحمتي هوميروس ، الّا لاشيء في اسلوبه اجمالا قـد قصد منـه خطف انفاس القارىء . اذن الاستطرادات لا يعنى بها تشويق القارىء وتركه معلقاً ، ولكن تخفيف التوتر على الاكثر . وهذا ما يحدث مرارا في هذا المقطع الذي نحن بصدده . ان حكاية الصيد الاخاذة المصوغة بدقة والمروية باسهاب ، بكل رهافتها واستقلاليتها ، وغناها بالصور الشعرية الرومانسية ، تنشد اكتساب القارىء الى صفها طوال فترة سماعه لها ، لجعله ينسى ماحدث خلال عملية غسل الاقدام . ولكن الحادثة التي تزيد مـن التشويق عن طريق تأخير الحدث يجب أن تكون مبنية على نحو لا يملأ الحاضر كلية ولا يبعد الازمة المنتظر حلها عن ذهن القارىء تماما ، وبذا تحطم حالة التشويق بل يجب أن تستمر الازمة والتشويق كلاهما ، وأن يبقيا نابضين بالحياة في الخلفية . ولكن هوميروس ـ ولنا عودة الى هذا الموضوع ـ لا يعرف اية خلفية . ان ما يسرده هو في لحظة السرد نفسها « الزمن الحاضر » والزمن الحاضر فحسب ، وهو يملأ كلا من خشبة المسرح وذهن القارىء على نحو كامل . وهكذا هي حالنا مع هذا المقطع الذي أمامنا . حين تقوم يوريكليا « الشابـة » (البيت ٤٤١ وما يليه) بوضع أوديسيوس الطفـل في حضن جده أوتوليكوس بعد المادبة ، فان يوريكليا « العجوز » ـ التي لمست قبل ابيـات قليلة قدم الغريب الجوال ـ تكون قـد اختفت من علـى خشبة المسرح وذهن القارىء .

لقد قام كل من « غوته » و « شيلر » بتبادل الرسائل في نيسان (أبريل) عام ١٧٩٧ حول موضوع « عنصر التاخير » في ملحمتي هوميروس عامـة ، وقد اعتبرا هذا العنصر متعارضا مع عنصر التشويق : هذه العبارة لم تستعمل ولكنها متضمنة على نحو واضح حين تتم معارضة عملية « التاخير » ، كشيء يناسب الملحمة ، مع العملية التراجيدية (رسائل ١٩ ـ ٢١ ـ ٢٢ نيسان) . ان « عنصر التاخير » ، أي « التقهقر والتقدم »

بواسطة الحوادث ، يبدو لي أيضا وكانما يعني به في ملحمتي هوميروس أن يكون معارضا لاي نضال ممزوج بالتوتر والتشويق للوصول الى هدف ما ، ولا شك أن شيلر كان محقا حين قال عن هوميروس ان ما يعطينا اياه هو « ببساطة : الوجود الهادىء للاشياء وطريقة عملها بالتوافق مع طبيعتها » ، وان هدف هوميروس « موجود على نحو مسبق في كل مرحلة من مراحل تقدمه » . ولكن شيلر وغوته كليهما يرفعان طريقة هوميروس هذه الى مستوى قانون للشعر الملحمي عموما ، كما ان كلمات شيلر المذكورة اعلاه قصد منها ان تكون ملزمة للشاعر الملحمي في كل الاحوال ، وذلك بالتغاير مع الشاعر التراجيدي. ولكننا نجد في الماضي والحاضر أعمالا ملحمية هامة تخلو تماما من « عنصر التاخير » بهذا المعنى ، بل على العكس من ذلك ، نرى التشويق يسودها من أولها الى آخرها . وهذه الملاحم تقوم على نحو دائم « بسلبنا حريتنا العاطفية » ، وهي قدرة لا يمنحها شيلر سوى للشاعر التراجيدي . واضافة الى ذلك يبدو لي انه من غير الثابت او المحتمل أن تكون وراء طريقة هوميروس هذه اعتبارات جمالية او حتى حس جمالي من النوع الذي يفترضه كل من غوته وشيلر . ان التاثير هو نفسه ، على وجه الدقة وبالتاكيد ، ذاك الذي يصفانه ، وهو زيادة على ذلك المصدر الفعلي لمفهوم الملحمة الذي يؤمنان به هما بالذات ، ومهما كل الكتاب الذين تاثروا على نحو حاسم بكلاسيكيات العصور القديمة . ولكن السبب الحقيقي وراء انطباع « التاخير » يبدولي كامنا في موضع آخر : أي في حاجة الاسلوب الهوميري الى عدم ترك شيء مما يجري ذكره دون توضيح وتجسيد كاملين .

لايختلف هذا الاستطراد حول أصل ندبة اوديسيوس عن المقاطع العديدة التي يجري فيها وصف شخصية جديدة او حتى موضوع أو اداة جديدين ـ وحتى في معمعان المعركة ـ من حيث طبيعتها واصلها . ولا تختلف هذه عن تلك المقاطع التي يروى لنا فيها لدى ظهور إله ما الموضع الذي كان ذلك الإله فيه وما الذي كان يفعله هناك ، وأي طريق سلك حتى وصل الى المكان الذي نحن فيه . واذا توخينا الحقيقة فانه حتى الالقاب والنعوت الهوميرية تبدو لي في التحليل الاخير عائدة الى تلك الحاجة نفسها الى تجسيد الظواهر من خلال لغة تدركها الحواس . هاهي الندبة التي تأتي تعترض مجرى حوادث الحكاية ، وشعور هوميروس لا يسمح له أن يراها تبرز هكذا ببساطة من ظلام الماضي المجهول : لا بد من القاء الضوء عليها وعلى جزء من مرحلة الصبا في حياة البطل .

كما اننا نرى ما يشابه ذلك تماما في الالياذة حين تكون النيران قد سبق لها وشبت في السفينة الاولى والميرميدونيون قد قرروا اخيرا الاسراع في تقديم المساعدة ، ولكن هوميروس مازال لديه الوقت الكافي ليس لايراد التشبيه الرائع بالذئب فحسب ، وليس لوصف تسلسل المراتب في الجيش الميرميدوني أيضا ، ولكن لايراد وصف مفصل لاسلاف عدة من قادتهم الثانويين (الفصل ١٦ ـ البيت ١٥٥ ومايليه من الالياذة) بالاضافة الى ذلك . من المؤكد ان التأثير الجمالي الناتج عن هذا الاسلوب سرعان ما لوحظ بل واتبع فيما بعد عن قصد . ولكن لابد أن يكون السبب الاصلي قد كمن في الدافع الرئيسي للاسلوب الهوميري : تقديم ظواهر في شكل مجسد تماما ، تقديمها مرئية وملموسة في كل اجزائها ، وثابتة تماما في علاقاتها المكانية والزمانية . هذا ولا تتلقى العمليات النفسانية معالجة مختلفة : هنا لايجب اخفاء اي شيء او عدم التعبير عنه . وبمنتهى الكمال ، وبنظامية لا تشوشها حتى العاطفة المتقدة ، تقوم شخصيات هوميروس بالتنفيس عن مكنونات قلوبها بالكلام . اما ما لا يقال للآخرين فهو يقال بين المرء ونفسه بحيث يعلم به القارىء . الكثير مما هو مروع يحدث في ملحمتي هوميروس ، ولكنه نادرا ما يحدث دون التعبير عنه بالكلمات : بوليفيموس يتحدث الى اوديسيوس ، أوديسيوس يتحدث الى خُطّاب زوجته بينما يشرع في قتلهم ، هكتور واخيل يتحدثان مطولا قبل المعركة وبعدها . ولكن ولا حديث من تلك الاحاديث مهما امتلأت بالغضب أو الاحتقار نراها ناقصة الادوات التي تعبر عن الترابط المنطقي او النحوي او ان هذه ليست في مكانها الصحيح . هذه الملاحظة الاخيرة صحيحة ليس بالنسبة الى الاحاديث بل الى طريقة التقديم ككل . فالعناصر المستقلة للظاهرة ما قد وضعت على أوضح ما يكون بالعلاقة مع بعضها البعض ، كما أن هناك عددا كبيرا من حروف العطف والظروف والادوات وكذلك الادوات الاخرى المتعلقة ببناء الجملة ، كل هذه قد جرى تطويقها وتفريغها من حيث المعنى ، وهي تحدد الاشخاص والاشياء واجزاء من الحوادث فيما يخص الواحد الاخر ، وتجمعها في آن واحد ضمن علاقة مستمرة ودائمة المرونة . وكما ان الظواهر المنفصلة ذاتها ، علاقاتها ومحدودياتها الوقتية ، المحلية ، السببية ، النهائية ، المتتابعة ، المقارنة ، التنازلية ، المتناقضة والشرطية قد وضحت على اكمل نحو ، لذا تمر امامنا عملية تتابع ايقاعية مستمرة من الظواهر ولا يوجد ابدا اي شكل ترك على نحو مجزأ او نصف موضح . ليس هناك اطلاقا ثغرة أو فجوة ، ولا لمحة من اعماق لم يجر سبر غورها . هذا وان عملية تتابع الظواهر هذه تحدث في مقدمة الصورة : اي في حاضر محلي وزماني

مطلق . قد يعتقد المرء ان الاقحامات الكثيرة ، والتحرك المتكرر نحو الامام ونحو الخلف ، سيخلق نوعا من المنظور في الزمان والمكان ؛ ولكن الاسلوب الهوميري لا يعطي اي انطباع من هذا القبيل . ان الطريقة التي يجري بها تجنب اي انطباع عن المنظور تمكن رؤيتها على نحو واضح في عمليـة تقديم الحوادث ، وهي بناء إعرابي مألوف لدى اي قارئ لهوميروس . وهذا يستعمل في المقطع الذي نحن بصدده ، ولكن يمكن ان نجده في تلك الحالات حين تكون الحوادث اقصر بكثير ، وبكلمة « ندبة » (البيت ٣٩٣) تتعلق أولا جملة ذات صلة بها (التي منذ زمان بعيد قام خنزير وحشي ...) ؛ وهذه الجملة تكبر متحولة الى مقطع اعتراضي كبير الحجم حيث تتدخل فيه فجأة جملة مستقلة (البيت ٣٩٦ : اعطاه احد الآلهة ذاته ...) وهي جملة تحرر نفسها بهدوء من التبعية الإعرابية حتى نرى في (البيت ٣٩٩) وقد بدأت معالجة اعرابية للمضمون الجديد ـ على الدرجة نفسها من الاستقلالية ـ حاضرا جديدا يستمر دون مقاطعة حتى (البيت ٤٦٧) : (لمستها العجوز الآن ...) ، أي أن المشهد الذي كان قد قوطع قد استؤنف الآن . بالتأكيد وفي مثل هذه الحوادث الطويلة التي نعالجها الآن ، فإن علاقة اعرابية محضة مع الموضوعة الرئيسية لن تكون ممكنة الا بالكاد . ولكن وجود علاقة معها من خلال المنظور كان امرا اسهل بكثير لو أن المضمون قد جرى تنظيمه مع اخذ ذلك الهدف بعين الاعتبار . اي لو أن قصة الندبة بكاملها قد قدمت على انها تذكر" استيقظ في ذهن أوديسيوس في تلك اللحظة بعينها . وقد كان هذا ممكنا بكل سهولة ، فإن قصة الندبة كان يمكن حشرها قبل بيتين فقط ، اي عند ذكر كلمة « ندبة » لأول مرة حيث الموتيفان : « أوديسيوس » و « تذكر » كانا في متناول اليد على نحو مسبق . ولكن اية عملية « ذاتانية ـ منظورية » تخلق امامية وخلفية ، وتؤدي الى ان يقبع الحاضر مفتوحا أمام اعماق الماضي ، لأمر غريب تماما عن الاسلوب الهوميري . فالاسلوب الهوميري لا يعرف سوى الامامية ، وسوى الحاضر المضاء على نحو متسق والموضوعي على نحو متسق ، وهكذا فان الحاشية لا تبدأ الا بعد سطرين حين تكتشف « يوريكليا » الندبة : لم يعد هناك امكانية لوجود علاقة منظورية ، كما ان قصة الندبة تصبح كحاضر مستقل وكلي .

هذا وتصبح عبقرية الاسلوب الهوميري اكثر وضوحا حين نقارنه مع اسلوب ملحمي وقديم على نحو متساو ومن عالم مختلف في اشكاله . وسأحاول هذه المقارنة مع حكاية التضحية بـ « إسحاق »(٢) ، وهي حكاية متجانسة التكوين أوردها من يسمون بـ « الإلوهيين » .

ان ترجمة الكتاب المقدس (نسخة الملك دجميز)(٣) تترجم المقدمة كما يلي (سفر التكوين ٢٢ ـ ١) : « وقد حدث بعد تلك الامور ان الرب امتحن ابراهيم ! فقال : انظر ، ها انذا » . حتى هذه الافتتاحية تذهلنا حين ننتقل اليها بعد قراءتنا مباشرة لهوميروس ، اين هما المتحدثان ؟ لا احد يخبرنا بذلك . والقارىء يعرف على كل حال انهما لن يتواجدا على نحو طبيعي معا في مكان واحد في بقعة ما ، وان احدهما ، وهو الرب ، يجب ـ كي يتحدث الى ابراهيم ـ ان ياتي من مكان ما وان يدخل العالم الارضي من مرتفعات او اعماق غير معروفة . من أين ياتي ، ومن أين ينادي ابراهيم ؟ لا احد يخبرنا بذلك . انه لا ياتي ـ كزيوس أو بوزيدون ـ من عند الإثيوبيين حيث كان يمتع نفسه بحفلة قربانية . وليس هناك من يخبرنا باي شيء حول أسباب امتحانه لابراهيم على هذا النحو الرهيب . انه لم يناقش الموضوع ـ كزيوس ـ مناقشة حامية الوطيس مع بقية الآلهة العاقدين اجتماعا ؛ ولا قدمت لنا تلك المداولات التي جرت بينه وبين نفسه ؛ إنه يقتحم المشهد .

فجاة وعلى نحو غامض ـ من علو ما أو عمق ما ثم ينادي : « يا ابراهيم ! » . ويمكن ان يقال على الفور ان هذا يمكن تفسيره من خلال المفهوم الخاص للرب عند اليهود ، وهو يختلف تماما عن مفهومه عند الاغريق ، هذا صحيح بما فيه الكفاية : الا انه لا يشكل اي اعتراض . اذن فكيف نفسر المفهوم اليهودي للرب ؟ حتى إلههم الاسبق « إله الصحراء » لم يكن له شكل او مضمون ثابت ، وكان وحيدا . ان الافتقار الى الشكل والمسكن المحلي بالاضافة الى الوحدة امران لم يجر الابقاء عليهما فحسب ، بل وجرى تطويرهما الى حد اكبر بالمقارنة مع الآلهة الاشد وضوحا بكثير والسائدة في عالم الشرق الادنى المحيط باليهود . ان مفهوم الرب الذي حمله اليهود عارض من عوارض اسلوبهم في فهم وتصوير الامور اكثر منه سببا لذلك الاسلوب .

ويتوضح لنا هذا على نحو افضل لو اننا التفتنا الى الشخص الآخر في الحوار : اي ابراهيم . اين هو ؟ لا نعرف . انه يقول بالفعل : « ها انذا » ولكن الكلمة العبرية « هنه ني » لا تعني سوى « انظر الي » أو ما شابه ذلك . وهي لا تعني على اية حال الاشارة الى المكان الفعلي لوجود ابراهيم ، ولكن الى وضع اخلاقي ما كنوع من الاحترام للرب الذي ناداه ، اي : ها انذا انتظر اوامرك . اين هو بالفعل ؟ ليست هناك من اشارة ما الى انه في بئر السبع او في اي مكان آخر ، او ان كان في داخل مكان مغلق ام في الهواء

الطلق . هذا أمر لا يهتم به الراوي ، ولا يجري اعلام القارىء به . ما الذي كان يفعله ابراهيم حين ناداه الرب ؟ هذا امر ترك غامضا أيضا . ولادراك الفرق قارنوا هذا مع زيارة « هرمز » لـ « كاليبسو » مثلا حيث رويت أوامر الزائر وما حدث له في رحلته ووصوله ، وكذلك وضع ومهنة الشخص المزار وذلك في أبيات عديدة . وحتى في تلك الحالات التي تظهر فيها الآلهة فجأة ولفترة قصيرة ، أكان ذلك لمساعدة أحد الاشخاص الاثيرين لديها أو لخداع أو قتل شخص تكرهه ، فان اشكالها الجسدية واسلوب مجيئها وذهابها توصف عادة بالتفصيل . هنا ، على اية حال ، يظهر الرب دون شكل جسدي (ولكنه « يظهر » على الرغم من ذلك) قادما من مكان غير محدد : نحن لا نسمع الا صوته ، وهـذا الصوت لا يلفظ سوى مجرد اسم ، اسم لا نعت له . ليس هناك لقب وصفي للشخص المخاطب (بفتح الطاء) كما هي القاعدة في أسلوب المخاطبة الهوميري . ومن ابراهيم أيضا لا نميز سوى الكلمة التي يجيب بها الرب : « هنه ني » أو « انظر الي هنا » ، وهي إيماءة شديدة التأثير ـ على نحو مؤكد ـ للتعبير عن الطاعة والجاهزية ، انما ترك للقارىء أن يضع لها تصورا بصريا . وزيادة على ذلك فان المتحدثين ليسا على المستوى نفسه : فاذا تصورنا ابراهيم في أمامية الصورة حيث يمكن تخيله ساجدا أو راكعا أو منحنيا وذراعاه ممدودتان ، أو محدقا نحو الاعلى ، فان الرب ليس في الصورة أيضا : ان كلمات وإيماءات ابراهيم مصوبة نحو أعماق الصورة أو باتجاه الاعلى ، ولكن المكان المظلم غير المحدد من حيث يأتي الصوت ليس على أية حال في أمامية الصورة .

بعد هذه الافتتاحية يصدر الرب امره وتبدأ الحكاية نفسها : الكل يعرفها ، انها تنبسط دون حوادث في جمل قليلة مستقلة ذات طلاقة اعرابية من أكثر الانواع بدائية . في مثل هذا الجو لا يمكن التفكير في ضرورة وصف أداة ما أو تصوير الخلفية الطبيعية التي مر بها المسافرون أو الخدم أو الجحش ، أو تقديم أصلهم أو نسبهم أو مادتهم أو مظهرهم أو فائدتهم بلغة المديح . لا مجال هنا لـ « نعت » ما : فهم اما خدم أو هو جحش أو خشب أو سكين ولا شيء آخر ، دون أي لقب أو وصف ، انهم هناك لخدمة الهدف الذي أمر به الرب . أما من كانوا هم ومن يكونون أو سوف يكونون من ناحية أخرى فهو أمر يبقى في الظلام . هناك رحلة تتم لان الرب قد عين المكان الذي ستجري فيه التضحية ، ولكننا لا نعرف شيئا حول الرحلة عدا أنها استمرت ثلاثة أيام ، وحتى هذا الامر يجري اعلامنا به على نحو غامض : ابراهيم وصحبه نهضوا « باكرا في الصباح » و « ذهبوا الى » المكان

الذي ذكره الرب » في اليوم الثالث رفع عينيه فرأى ذلك المكان من بعيد . هذه الاشارة هي الوحيدة بل وهي بالفعل الحادث الوحيد - خلال الرحلة كلها - الذي يجري اعلامنا به . ورغم ان الدافع يكمن في حقيقة ان المكان مرتفع ، فان تفرده يزيد من الانطباع بان الرحلة قد حدثت في الفراغ . ان الامر ليبدو وكان ابراهيم خلال سفره لم ينظر نحو اليمين أو اليسار بل واوقف اية علامة من علامات الحيـاة في تابعيه ونفسه عدا وقع أقدامهم .

وهكذا فان الرحلة اشبه بالتقدم الصامت خلال ما هو غامض وغير متوقع ، انها امساك للانفاس ، عملية ليس لها حاضر ، وقد جرى اقحامها وكأنها فترة جوفاء بين ما مر وما هو كامن في الامام ، ولكن لها قياس مع ذلك : ثلاثة ايام ! ثلاثة أيام كهذه تتطلب قطعا التفسير الرمزي الذي جاء فيما بعد . لقد بدأت الرحلة « باكرا في الصباح » ، ولكن في اية ساعة من اليوم يا ترى رفع ابراهيم في اليوم الثالث عينيه ورأى هدفه ؟ لا يذكر النص اي شيء حول هذا الموضوع . من الواضح ان ذلك لم يكن « في ساعة متأخرة من المساء » لانه بدا وكان هناك من الوقت ما يكفي لتسلق الجبل والقيام بالتضحية . وهكذا فان عبارة « باكرا في الصباح » لم تكن دليلا على الزمن ولكن أوردت للتعبير عن أهمية اخلاقية . لقد قصد منها التعبير عن التصميم والحزم والطاعة الفورية التي كان يتحلى بها جميعا ابراهيم المتحن على نحو مؤلم . ذلك الصباح الباكر كان مرا بالنسبة اليه ذلك الصباح الذي أسرج فيه جحشه ونادى خدمه وابنه إسحق وانطلق في دربه . ولكنه يطيع ، انه يسير حتى اليوم الثالث ثم يرفع راسه ويرى المكان . من اين اتى ؟ لا نعرف ولكن الهدف يحدد على نحو واضح : انه « جبول » في أرض « موريه » . اما نوع المكان الذي يشار اليه هنا فامر غير واضح : قد تكون « موريه » على نحو خاص تصحيح جرى في وقت لاحق لكلمة أخرى ، ولكن الهدف قد حدد على اية حال ، وهي مع ذلك مسالة بقعة مقدسة كانت ستحوذ على تقديس خاص حيث انها اصبحت ذات علاقة بتضحية ابراهيم بابنه . وبذلك القدر الضئيل الذي تخدمنا به عبارة « باكرا في الصباح » كدليل زمني ، بهذا القدر نفسه تخدمنا عبارة « جبول في أرض موريه » كدليل جغرافي . وفي كلتا الحالتين فان الدليل التمم لا يعطى لنا ، فنحن لا نعرف الساعة التي رفع بها ابراهيم عينيه الا بقدر ما نعرف المكان الذي انطلق منه . ليست « جبول » هامة كهدف

لرحلة ارضية او في علاقتها الجغرافية مع أماكن أخرى ، ولكن من خلال اختيارها الخاص وعلاقتها بالرب الذي عينها كمسرح للفعل ، ولذا توجب ذكر اسمها .

وفي الحكاية نفسها تظهر شخصية هامة ثالثة : إسحق . فبينما يجري ذكر اسم الرب وابراهيم والجحش والادوات ببساطة ودون أي ذكر للصفات أو استخدام التعريف ، فان كلمة إسحق تتبع بـ « بدل » : « خذ إسحق ابنك الوحيد الذي تحب » . ولكن هذا ليس تصويرا لإسحق كشخص ، بصرف النظر عن علاقته بأبيه وعن القصة : قد يكون وسيما او قبيحا ، ذكيا أو غبيا ، طويلا او قصيرا ، لطيفا أو منفرا ـ هذه أمور لا يجري اعلامنا بها . ان ما نحتاج الى معرفته عنه كشخصية في الحدث ، هنا والآن ، هو فحسب الشيء الذي يلقي عليه الضوء ، وذلك بحيث يتضح مدى فظاعة الامتحان الذي جوبه ابراهيم ، وان الرب على معرفة كاملة بذلك . وبهذا المثال عن الضد نرى اهمية النعوت والاسهابات الوصفية للملحمة الهومرية : فمع كل اشاراتها الى ماضي الاشخاص الموصوفين ووجودهم المطلق ، فهي تمنع القارىء من التركيز على وجه الحصر على الازمة الحاضرة . وحتى في حين حدوث اكثر الاشياء فظاعة فانها تمنع تأسس التشويق الجارف . أما هنا في قصة تضحية ابراهيم ، فان التشويق الجارف موجود . ان مايجعله « شيلر » هدفا للشاعر التراجيدي ـ أي ان يسرق مناحرتنا العاطفية ويحول قوانا الذهنية والروحية (يقول شيلر نشاطنا) في اتجاه واحد وتركيزها كلها هناك ـ امر تم انجازه في هذه الحكاية التوراتية التي تستحق بالتأكيد لقب « ملحمة » .

اننا نجد هذا التباين نفسه لوقارنا اسلوبي استعمال الخطاب المباشر . فالشخصيات تتخاطب في الحكاية التوراتية أيضا ، ولكن خطابها لايخدم ـ كما هو الحال لدى هوميروس ـ اظهار الافكار أو تجسيدها : بل العكس هو الصحيح ، انه يخدم الاشارة الى الافكار التي تبقى غير معبر عنها . يصدر الرب أوامره في خطاب مباشر ولكنه يترك دوافعه وغرضه دون أن يعبر عنها . ابراهيم ـ الذي يتلقى الاوامر ـ لايقول شيئا ويفعل ما أمر به . الحوار مابين ابراهيم واسحق في الطريق الى مكان التضحية ماهو سوى مقاطعة للصمت الثقيل بل ويجعله ـ أي الصمت ـ اكثر ثقلا وارهاقا . الاثنان كلاهما ـ اسحق حاملا الخشب وابراهيم حاملا النار والسكين ـ « مضيا معا » . يتجرأ اسحق على السؤال ـ ولكن بتردد ـ حول « الكبش » (٤) فيجيبه ابراهيم بالجواب المعروف . ثم يكرر النص مايلي : « وهكذا مضيا معا في طريقهما » . يبقى كل شيء هنا غير معبّر عنه .

سيكون من الصعب اذن أن نتخيل وجود أساليب آكثر تباينا من أسلوبي هذين النصين المتساويين في القدم والملحمية . فعلى هذه الناحية ظواهر مجسدة وموضحة باتساق وفي وقت محدد ومكان محدد ، مرتبطة بعضها ببعض دونما ثغرات ضمن امامية ثابتة ؛ الافكار والمشاعر معبر عنها على نحو كامل ؛ الحوادث تاخذ مجراها في اسلوب متمهل ومع القليل من التشويق . وعلى الناحية الاخرى تجسيد لتلك الظواهر الضرورية لهدف الحكاية فحسب ، وكل ماعدا ذلك يترك غامضا ، والنقاط الحاسمة من الحكاية هي التي يشدد عليها فقط ، وما يقبع بينها لا وجود له . المكان والزمان غير محددين ويقتضيان التفسير. الافكار والمشاعر تبقى دون تعبير ولا يوحى بها الا عن طريق الصمت والاحاديث المتناثرة . المجموع يتخلله التشويق المشدد ويتوجه نحو هدف واحد (أو نحو ماهو اكثر من وحدة متكاملة حتى هذا الحد) ويبقى غامضا و « مفعما بالخلفية » .

سانافش هذا المصطلح خشية أن يساء فهم ما قصدت . قلت فيما سبق ان الاسلوب الهوميري كان « اسلوب الامامية » لانه ـ رغم التراوح مابين الامام والخلف ـ لازال يسبب في منح مايروى آنيا الانطباع بانه الحاضر الوحيد النقي والخالي من المنظور . أما اذا درسنا النص التوراتي فسنعلم ان مصطلحنا قابل للتطبيق الاوسع والاعمق . فهو يظهر انه حتى الشخصيات المنفصلة يمكن تقديمها على أنها تملك « الخلفية » : الرب يقدم دائما بهذه الطريقة في التوراة لانه في حضوره غير قابل للادراك كما هو « زيوس » . ان مايظهر منه دائما عبارة عن « شيء ما » فحسب ، انه يمتد على الدوام الى الاعماق . ولكن حتى الاشخاص في القصص التوراتية يتمتعون باعماق زمنية وقدرية وادراكية أعظم من تلك التي يتمتع بها أشخاص هوميروس . ورغم أننا غالبا مانراهم وقد تورطوا في حدث يجعلهم يستعملون كل قدراتهم ، الا انهم لاينغمسون كلية في حاضر ذلك الحدث بحيث أنهم لايبقون واعين باستمرار لما حدث لهم من قبل أو في مكان آخر . ان لافكارهم ومشاعرهم عدداً أكبر من الطبقات كما أنها أشد تشابكا . فافعال ابراهيم لاتفسّر بما يحدث له آنيا ولا بشخصيته فحسب (كما تُفسّر افعال أخيل بشجاعته واعتداده بنفسه ، وأفعال أوديسيوس بمرونته في الحركة وبصيرته) ، ولكن بتاريخه السابق . انه يتذكر ، وهو واع لذلك على نحو مستمر ، ما الذي وعده به الرب وما الذي انجزه الرب له : ان روحه ممزقة مابين التمرد اليائس والتوقع المفعم بالامل . طاعته الخرساء ذات طبقات عدة ، ولها خلفية . ان مثل هذا الوضع السيكولوجي الصعب الحل مستحيل بالنسبة الى أي من أبطال

هوميروس المحددي المصير على نحو واضح ، والذين يستيقظون كل صباح وكأنه أول
صباحات حياتهم : ان عواطفهم رغم شدتها بسيطة ويعبر عنها فورا .

لكم هي مشحونة بالخلفية ـ بالمقارنة ـ شخصيات كصالح أو داوود ! لكم هي متشابكة
متعددة الطبقات علاقات كتلك العلاقات الانسانية التي بين داوود وأبشالوم ، بين داوود
ويواب ! ان أية خاصية من خواص « الخلفية » ذات الموقف السيكولوجي كتلك التي
توحي بها قصة اكثر مما تعبر عنها موت « أبشالوم » وذيولها (سفر صموئيل ١٨ و ١٩
من قبل من يسمى باليَهْوي (*)) لامر غير وارد اطلاقا لدى هوميروس. فنحن لانواجه هنا
بالعمليات السيكولوجية للشخصيات فحسب ، وهي شخصيات ذات خلفية سحيقة العمق
حقا ، ولكن بخلفية جغرافية محصنة ايضا . فداوود غائب عن ساحة القتال ولكن تأثير
ارادته ومشاعره مستمرة ، فهو يؤثر حتى على « يواب » في تمرّده وعدم اكترائه بنتائج
افعاله . وفي المشهد العظيم بين المراسلين فان الخلفية الجسدية والسيكولوجية ظاهرة
على أكمل وجه رغم أن الاخيرة لايعبر عنها ابدا . مع هذا قارن مثلا كيف ان آخيل الذي
يرسل « بتروكلوس » أولا للاستكشاف ثم للمعركة يفقد تقريبا كل « حضوره » طالما هو غير
متواجد جسديا . ولكن أهم الاشياء هو « تعدد طبقات » الشخصية الفردية الواحدة .
هذا شيء لانجده الا بالكاد لدى هوميروس ، أو نجده على الاغلب على شكل تردد واع مابين
اسلوبين ممكنين للتصرف . اما من ناحية أخرى فاننا لانجد تعقيد الحياة السيكولوجية
لدى هوميروس الا في تتابع وتناوب العواطف . بينما نجد الكتاب اليهود في المقابل قادرين
على التعبير عن الوجود المتزامن لطبقات مختلفة من الشعور والصراع فيما بينها .

فالملحمتان الهوميريتان رغم أنه يبدو وكأن مستواهما الثقافي واللغوي والاعرابي ـ قبل كل
شيء ـ أكثر نموا وتطورا الا أنهما بسيطتان بالمقارنة من حيث تصويرهما للشخصيات
الانسانية وكذلك من حيث علاقتهما بالحياة الحقيقية التي تصفانها عموما . إن المتعة
الناجمة عن الوجود الجسدي الحسي هي كل شيء بالنسبة اليهما ، وان أعلى هدف لهما
هو جعل هذه المتعة محسوسة من قبلنا . بين المعارك والعواطف الجامحة ، بين المغامرات
والمخاطر ، تقدمان لنا رحلات صيد ومآدب وقصورا وأكواخ رعاة ، مباريات رياضية ووصفا
لايام الاغتسال ، وذلك كي نرى الابطال في حياتهم اليومية العادية . وبرؤيتنا لهم هكذا ،
فقد نسر باسلوب تمتعهم بحاضرهم اللذيذ ، وهو حاضر تمتد جذوره عميقة في الاعراف
الاجتماعية والمشهد الطبيعي والحياة اليومية ، وهكذا تسحرنا هاتان الملحمتان وتحوزان

على رضانا حتى تصلا الى جعلنا نعيش معهما في واقع حياتهما . وطالما كنا بصدد قراءة او سماع هاتين الملحمتين فانه لافرق عندها ان كنا نعرف أن هذه مجرد أساطير (كذب) . ان اللوم المكرور والموجة الى هوميروس على انه كذاب لايؤثر اطلاقا على فعاليته ، فهو لايحتاج الى ان يؤسس حكايته على واقع تاريخي ؛ فواقعه قوي بما فيه الكفاية من خلال ذاته ، اذ أنه يوقعنا في شركه ويلف شباكه من حولنا ؛ وهذا يكفيه . وهذا العالم«الحقيقي» الذي يغرينا و'توجه يوجد بحد ذاته ولايحتوي سوىذاته . الملحمتانالهوميريتان لا تخفيان شيئا ، وليس فيهما تعاليم ولا أي معنى ثانوي غامض . يمكن تحليل هوميروس ـ كما حاولنا هنا ـ ولكن لايمكن تفسيره . لقد حاولت اتجاهات متاخرة تنحو منحى القصة الرمزية الى أن تجرب فنونها التفسيرية عليه ولكن عبثا . انه يقاوم مثل هذه المعالجة ، فالتفسيرات مقحمة وغريبة وهي لاتتبلور ضمن قانون موحد . إن الافكار السائدة التيتظهر احيانا (في حادثتنا مثلا وفي البيت ٣. ترد العبارة التالية « لدى المصائب يشيخ الناس بسرعة ») تكشف عن قبول هادىء لحقائق الوجود الانساني ، ولكن دون اجبار علىالتفكير فيها ، ودون أي دافع حماسي ايضا للتمرد عليها او معانقتها في نشوة من الاستسلام

وهذا مختلف تماما عن القصص التوراتية . ان هدف هذه الاخيرة لايتجلى في أن تسحر الحواس . وهي وإن أعطت تأثيرات حسية احيانا فذلك بسبب أن الظواهر الاخلاقية والدينية والسيكولوجية ، وهي مصدر الاهتمام الوحيد لهذه القصص ، قد جعلت محسوسة عن طريق مادة الحياة اليومية المعقولة . ولكن هدفها الديني يتضمن ادعاء مطلقا بالحقيقة التاريخية . ان قصة ابراهيم واسحق ليس لها أساس تاريخي اقوى من أساس قصة اوديسيوس وبنيلوبه ويوريكليا . كلا هاتين القصتين خياليتان . ولكن على الراوي التوراتي « الإلوهي » الايمان بالحقيقة الموضوعية لقصة تضحية ابراهيم : لقد اعتمد وجود طقوس الحياة المقدسة على حقيقة هذه القصة والقصص الاخرى . عليه أن يؤمن بها بحماسة او أن عليه (كما اعتقد كثير من المفسرين العقلانيين ولازالوا ربمايعتقدون) أن يكون كذابا واعيا : ليس كذابا غير ضار كهوميروس الذي كان يكذب ليمتع الناس ، ولكن كذابا سياسيا له هدف واضح ، انه يكذب لمصلحة الادعاء بالحقيقة المطلقة .

وبالنسبة الي؛ فان التفسير العقلاني يبدو سخيفا من الناحية السيكولوجية . ولكن حتى لو أخذناه بعين الاعتبار فان علاقة « الإلوهي » بحقيقة حكايته تبقى اكثر حماسة وتحديدا من علاقة هوميروس . ان الراوي التوراتي قد اضطر الى أن يكتب بالضبط

مايعتقده بالنسبة الى حقيقة التراث (او ، من وجهة النظر العقلانية ، اهتمامه بحقيقتها) المطلوبة منه : وفي كلتا الحالتين فان حرية مخيلته الابداعية او النموذجية كانت محدودة جدا . لقد حد من نشاطه بالقوة بحيث اضطر الى تاليف نسخة مؤثرة عن التراث الديني . ان ما انتجه اذن لم يكن موجها اساسا نحو « الواقعية » (هذا اذا نجح في أن يكون واقعيا فقد كانت وسيلة وليس غاية) ، بل نحو الحقيقة . وبل للانسان لذي لم يصدقها ! بامكان المرء ان يبذر شكوكا تاريخية حول موضوع الحرب الطروادية او مغامرات اوديسيوس ، ولكنه مع ذلك وخلال قراءته لهوميروس يشعر بالضبط بتلك التاثيرات التي أرادها هوميروس لقارئه ولكن دون الايمان بحكاية تضحية ابراهيم فان من المستحيل أن نضع هذه الحكاية قيد الاستعمال الذي كتبت من اجله . وبالفعل ، فان علينا ان نتوغل اكثر هنا . ان ادعاء التوراة بالحقيقة ليس اكثر الحاحا من ادعاء هوميروس بل هو من النوع الاستبدادي : انه ينفي كل الادعاءات الاخرى . ان عالم قصص التوراة لايقتنع بادعاء أنه الواقع الحقيقي تاريخيا : هو يصر على أنه العالم الواقعي الوحيد ، وهذا سيؤدي حتما الى الاستبداد . فكل المشاهد الاخرى والنتائج والطقوس لاحق لها في الظهور مستقلة عنه ، كما ان هناك وعدا بانها كلها أي (تاريخ الانسانية كله) ستعطى مكانها المناسب داخل اطاره وتخضع له . ان قصص التوراة لا تبغي ارضاءنا — كما هي حكايات هوميروس — انها لاتطرينا حتى ترضينا وتفتننا : بل تنشد اخضاعنا واذا رفضنا الخضوع فنحن عصاة .

لا اريد ان يعترض معترض هنا فيقول اننا قد شططنا ، وإن المذهب الديني — وليس القصص — هو الذي يدعي أنه الحقيقة المطلقة : لان القصص ليست كقصص هوميروس ، أي مجرد « واقع » مروي ببساطة بل اننا نجد المذهب والوعد متجسدين فيها وغير منفصلين عنها . ولهذا السبب بالذات نراها « مشبعة بالخلفية » وغامضة وتحتوي على معنى ثان خفي . في قصة اسحق ليس تدخل الرب وحده في البداية والنهاية هو الغامض والملمح اليه والمشبع بالخلفية فحسب ، ولكن حتى العناصر الواقعية والسيكولوجية التي تأتي مابينهما أيضا ، ولذا تتطلب هذه بحثا وتفسيرا دقيقين ، بل وتقتضيهما أيضا . ربما يوجد في القصة الكثير مما هو غامض وغير مكتمل ، ولكن بما أن القارىء يعرف أن الرب رب محتجب ، فان جهده لتفسيره يجد دائما مشجعا جديدا . ان المذهب والبحث عن التنوير متعلقان على نحو لافكاك منه بالجانب المادي من القصة :

فثانيهما ـ البحث عن التنوير ـ أكثر من مجرد واقع بسيط ، وهما كلاهما معرضان بالفعل وباستمرار لخسارة واقعهما الخاص بهما ، كما حدث حالما وصل التفسير الى ابعاد كتلك التي جعلت الواقعي يتلاشى .

اذا كان نص القصة التوراتية اذن في مثل هذه الحاجة الشديدة الى التفسير على اساس مضمونه بالذات ، فان ادعاءه الحقيقة المطلقة يدفعه بالقوة الى حد أبعد وبالاتجاه نفسه . وبعيدا عن الرمي الى جعلنا ننسى واقعنا لساعات قليلة ـ كما هو الحال لدى هوميروس ـ فان النص التوراتي ينشد التغلب على واقعنا : علينا ان نلائم حياتنا مع عالمه هو ، وأن نشعر أننا عناصر في تركيبته لتاريخ العالم ، وهذا يتنامى في الصعوبة كلما ابتعدت بيئتنا التاريخية عن بيئة الاسفار التوراتية . واذا كانت هذه لاتزال على الرغم من ذلك تحتفظ بادعائها الحقيقة المطلقة ، فلا مفر من أن تتكيف هذه الاسفار ذاتها من خلال التحول التفسيري . لقد كان هذا ولفترة طويلة امرا سهلا نسبيا ، فحتى العصور الوسطى الاوربية كان من الممكن تقديم الحوادث التوراتية كظواهر للحياة المعاصرة، فطرق التفسير نفسها تشكل أساس مثل هذه المعالجة . ولكن عندما يصبح هذا مستحيلا ، وذلك من خلال التغير الكبير جدا في البيئة واستيقاظ الوعي النقدي ، فان الادعاء التوراتي بالحقيقة المطلقة يتعرض للخطر ، وتزدرى طريقة التفسير وترفض ، وتصبح القصص التوراتية مجرد اساطير قديمة ، ويصبح المذهب الذي احتوته ـ كونه الان فصل عنها ـ صورة دون جسد .

وكنتيجة لهذا الادعاء بالحقيقة المطلقة امتدت طريقة التفسير هذه الى تراثات اخرى غير التراث اليهودي . ان الملحمتين الهومريتين تقدمان عقدة من الحوادث ذات التخوم المحددة الواضحة زمانيا ومكانيا . وهناك قبلها والى جانبها وبعدها عقد اخرى من الحوادث التي لاتعتمد عليها ويمكن ادراكها دون تضارب أو صعوبة . اما « العهد القديم » من الناحية الاخرى فيقدم تاريخا شموليا للعالم : انه يبدأ مع بداية الزمن ، مع خلق العالم ، وسينتهي مع « اليوم الاخير » ، يوم انجاز « العهد » ، حين ينتهي العالم . وأي شيء آخر يحدث في العالم يمكن ادراكه كعنصر في هذا السياق ، ومعه يجب ان ينسجم كل ماهو معروف عن العالم ، او على الاقل كل شيء له علاقة بتاريخ اليهود كجزء مقوم من الخطة الالهية ، وبما ان هذا قد اصبح بالتالي ممكنا فحسب عن طريق

تفسير المادة الجديدة خلال تدفقها ، فان الحاجة الى التفسير تمتد الى ماوراء دنيا الواقع اليهودي ـ الاسرائيلي الاصلي : مثلا الى التاريخ الاشوري والبابلي والفارسي والروماني . ان التفسير في اتجاه مقرر على نحو مسبق يصبح طريقة عامة لفهم الواقع ، فالعالم الجديد والغريب الذي ينشأ الان و الذي ـ من خلال الشكل الذي يقدم نفسه به ـ يبرهن على انه غير صالح للاستخدام اطلاقا ضمن الاطار الديني اليهودي، هذا العالم يجب ان يفسر على نحو ما بحيث يجد له مكانا هناك . ولكن هذه العملية تقدم دائما وفي اغلب الحالات بالتأثير على هذا الاطار ايضا ، فهو يتطلب توسيعا وتعديلا . ان اكثر نماذج هذا النوع من التفسير ادهاشا قد حدث في القرن الاول من الميلاد نتيجة لمهمة القديس بولس الى الناس غير اليهود فالقديس بولص والاباء الكنسيون اعادوا تفسير التراث اليهودي كله على انه تتابع لظهور اشخاص يبشرون بظهور المسيح ، وخصصوا للامبراطورية الرومانية مكانها المناسب ضمن خطة الانقاذ المقدسة . وهكذا ، فبينما يقدم واقع « العهد القديم » نفسه ، من ناحية ، كحقيقة كاملة ذات سلطة لامنافس لها ، فان هذا الادعاء ذاته من ناحية اخرى ، يجبر هذا الواقع على تحول تفسيري دائم في مضمونه بالذات . ومنذ الفين من السنين هانحن نراه يتعرض الى تطور متواصل ونشيط مع تطور حياة الانسان في أوربا .

ان ادعاء حكايات « العهد القديم » بانها تمثل التاريخ العالمي وعلاقتها الملحة ـ وهي علاقة يعاد تحديدها باستمرار بسبب الصراعات ـ مع رب واحد ومحتجب ، لازال يطرح نفسه ويقود التاريخ العالمي بالوعد والوعيد مكرر ، يعطي هذه الحكايات منظورا مختلفا تمام الاختلاف عن اي منظور قد تمتلكه أي من الملحمتين الهوميريتين . من الواضح أنه 'جمّع تجميعا ، ولكن العناصر المختلفة المكونة له تنتمي جميعا الى مفهوم واحد للتاريخ العالمي وتفسيره . واذا تبقت بعض العناصر التي لاتتوائم معه مباشرة فان التفسير قد أولاها اهتمامه . وهكذا فان القارىء يدرك فورا المنظور التاريخي ـ الديني الذي يمنح القصص ، كلا على حدة ، معناها وهدفها العامين . وكلما عظم انفصال القصص ومجموعات القصص عن بعضها البعض وزاد تفككها الافقي بالعلاقة مع بعضها البعض بالمقارنة مع الالياذة والاوديسه ، كلما اشتدت علاقتها الشاقولية العامة التي تمسك بها جميعا ، وهذا ما لانجده لدى هوميروس . ان كلا من الشخصيات العظيمة في « العهد القديم » ابتداء بآدم وانتهاء بالانبياء يجسد مرحلة من مراحل هذه

العلاقة الشاقولية . لقد اختار الرب هؤلاء الرجال وشكلهم بهدف تجسيد جوهره وارادته : ولكن الاختيار والتشكيل قد لايتطابقان مع ذلك ، فالثاني يتقدم بالتدريج على نحو تاريخي خلال الحياة الارضية للذات الذي وقع عليه الاختيار . ولكن كيف تتم العملية ؟ وما هي الامتحانات الرهيبة التي يفرضها هذا التشكيل ؟ هذه امور يمكن أن نراها في قصة تضحية ابراهيم . هنا يكمن السبب في أن الشخصيات العظيمة في « العهدالقديم » اكثر تطورا ونموا بكثير وأكثر امتلاء من حيث ماضيها الحياتي وأكثر وضوحا بكثير ـ كأفراد ـ من الابطال الهوميريين . فاخيل واوديسيوس يوصفان بكثير من الكلمات الجيدة التنظيم ويتمتعان بالقاب تلتصق بهما ، كما ان عواطفهما تتكشف باستمرار بكلماتهما وافعالهما : ولكنهما لايتطوران ، كما ان سيرتهما الذاتية معلنة على نحو واضح مرة والى الابد . قليلا ما يقدم الابطال الهوميريون على انهم يتطورون او قد تطوروا ، كما أن معظم ـ نستور ، اغا ممنون ، اخيل ـ يبدون ذوي اعمار ثابتة منذ البداية . وحتى أوديسيوس ـ الذي تقدم حالته الخاصة ، من حيث مرور زمن طويل ووقوع الحوادث الكثيرة ، فرصة عظيمة للتطور السيري ، لا يبدو عليه أي اثر لهذا التطور ، ان اوديسيوس لدى عودته هو بالضبط ذلك الشخص نفسه الذي كانه حين غادر « ايتاكا » منذ عقدين . ولكن اي طريق وأي مصير يقبع مابين « يعقوب » الذي خدع والده ليحصل على مباركته ، وذلك الرجل العجوز الذي مزق وحش مفترس (الذئب) ابنه المفضل ! بين داوود عازف « الهارب » الذي تطارده غيرة سيده ، وذلك الملك العجوز المحاط بمؤامرات شرسة ، ذاك الذي دفاته « أبيشاغ الشوناميتية » في فراشه ولم يقربها ! ان هذا العجوز الذي عرفنا كيف أصبح على ماهو عليه ، أكثر وجودا كفرد من ذاك الشاب الذي عرفنا ، فليس يتميز الاشخاص كأفراد كاملين الا من خلال مسيرة حياة حافلة فحسب . وهذه السيرة الذاتية للشخصية التي يقدمها « العهد القديم » تقدم لنا التشكيل الذي يتعرض له اولئك الذين اختارهم الرب ليكونوا القدوة . اذن ها نحن نراهم ـ مشحونين بتطورهم ، وأحيانا في أرذل العمر ـ وقد راحوا يظهرون طابعا واضحا للشخصية الفردية غريبا تماما عن الابطال الهوميريين . يمكن للزمان ان يلمس هؤلاء الاخيرين خارجيا ، ولكن حتى ذلك التغيير لايلفت نظرنا الا كاقل مايكون ، هذا بينما يد الرب الصارمة متواجدة ابدا فوق شخصيات « العهد القديم » تقدملنا التشكيل الذي يتعرض لـه أولئك الذين اختارهم الرب ليكونوا في تطويرهم ، فيلويهم ويعجنهم ـ ودون أن يحطمهم جوهريا ـ يخرج منهم اشكالا لم

يعطينا شبابهم أي أساس يجعلنا نتوقعها . الاعتراض القائل ان العنصر السيّري لـ « العهد القديم » غالبا ما ينبع من دمج عدة شخصيات اسطورية لايصح هنا ، فهذا الدمج هو جزء من تطور النص . لكم هو اوسع نوسان بندول حيواتهم بالمقارنة مع أبطال هوميروس . فهم حاملو الارادة الالهية ، وهم مع ذلك عرضة للخطأ والمحنة والاذلال : وفي وسط هذه المحنة وذلك الاذلال فان افعالهم واقوالهم تكشف عن العظمة السامية للرب . ولا يوجد بينهم ، الا بالكاد ، من لايعاني – كآدم – اعمق اشكال الاذلال ، ولامن لايستحق تدخل الرب الشخصي والهامه الشخصي . الاذلال والسمو يذهبان الى مدى اعمق أرفع مما لدى هوميروس ، وينتميان الى بعضهما البعض اساسا . يمارس اوديسيوس الشحاذ الفقير التنكر فحسب ، أما آدم فمنبوذ وساقط فعلا ، ويعقوب لاجيء بالفعل ، ويوسف في الجب فعلا ثم هو عبد يباع ويشترى . ولكن عظمتهم النابعة من الاذلال تصل الى مرتبة فوق بشرية تقريبا (سوبرمانية) . وهي صورة عن عظمة الرب . هذا ويشعر القارئ على نحو واضح بمدى علاقة نوسان البندول بكثافة التاريخ الشخصي : وبالضبط تعطينا اكثر الظروف تطرفا – التي نكون فيها منبوذين ويائسين الى حد لايقاس ، او فرحين ومنتشين الى حد لايقاس – ان عشنا بعدها ، طابعا شخصيا يميز على أنه نتاج الوجود الغني والتطور الغني . وغالبا – بل وعموما بالاحرى – مايعطي هذا العنصر من عناصر التطور قصص « العهد القديم » صفة تاريخية ، حتى حين يكون الموضوع اسطوريا وتقليديا محضا .

يبقى هوميروس ضمن ماهو أسطوري مع كل مادته ، بينما تقترب مادة « العهد القديم » اكثر فاكثر من التاريخ مع تقدم عملية السرد . ففي قصص داوود يتغلب التقرير التاريخي. وهنا أيضا يتبقى الكثير مما هو اسطوري : مثلا قصة داوود وغوليات . ولكن الكثير – والاكثر جوهرية – يتالف من اشياء عرفها الرواة من خلال تجربتهم الشخصية او من شهادة مباشرة . والان فان الفرق بين الاسطورة والتاريخ – في معظم الحالات – امر يمكن ادراكه بسهولة من قبل القارئ ذي التجربة المعقولة . أما تمييز الحقيقي من الزائف أو المتحيز في عرض تاريخي فمسالة صعبة وتتطلب تدريبا لغويا وتاريخيا خاصا ، ولكن من السهل التفريق مابين التاريخي والاسطوري عموما . فالبنية هنا مختلفة . وحتى حين لايفضح الاسطوري نفسه مباشرة بعناصر المعجزة ، وبتكرار الحوافز النموذجية المعروفة والنماذج والموضوعات النمطية من خلال اهمال التفاصيل الواضحة

الخاصة بالزمان والمكان وما شابه ، فانه يكون سريع التمييز من خلال تركيبته . انه يسير بسلاسة كبيرة جدا ، فتختفي كل التيارات المضادة ، كل الاحتكاكات ، كل ماهو عرضي وثانوي بالمقارنة مع الحوادث والموضوعات الرئيسية ، وكذلك كل ماهو دون حل ، وابتر ، وغير اكيد ، وذاك الذي يلخبط المسيرة الواضحة للحدث والتكييف المباشر للشخصيات . أما الحدث التاريخي الذي نشهده أو نعلم عنه من شهادة أولئك الذين شهدوه ، فيسير على نحو أشد تنوعا وتناقضا وتلبكا . ولا نستطيع الا حين تبرز منه نتائج ما في ميدان محدد ـ وبمساعدة هذه النتائج ـ أن نصنف هذا الحدث الى حد ما . لكم حدث مرارا ان اصبح هذا النظام الذي حسبنا اننا حققناه امرا مشكوكا فيه ! لكم حدث مرارا ان سالنا انفسنا ان لم تكن المعطيات التي امامنا قد ادت بنا الى تصنيف شديد البساطة للحوادث الاصلية ! ترتب الاسطورة مادتها بطريقة بسيطة ومباشرة ، انها تفصلها عن سياقها التاريخي المعاصر لها بحيث لايربكها هذا الاخير . انها لاتعرف سوى الاشخاص المحددي الاطار وعلى نحو واضح ، أولئك الذين يتصرفون وفقا لدوافع قليلة العدد وبسيطة ، كما أن استمرارية مشاعرهم وافعالهم تبقى دون مقاطعة . ففي أساطير القديسين ، مثلا نجد مضطهدا (بكسر الهاء) عنيدا ومتصلبا يقف ضد ضحية عنيدة ومتصلبة بالدرجة ذاتها . اما الوضع المعقد الى تلك الدرجة ـ أي الحقيقي والتاريخي الى هذا الحد ـ كذاك الوضع الذي يجد فيه المضطهد (بكسر الهاء) « بليني » نفسه وذلك في رسالته الشهيرة الى « تراجان » حول موضوع المسيحيين ، مثل هذا الوضع غير مناسب للاسطورة . وهذه لاتزال أيضا حالة بسيطة نسبيا . فليفكر القارىء بالتاريخ الذي نشهده نحن انفسنا . ان اي شخص ـ على سبيل المثال ـ يقوّم تصرفات الافراد والمجموعات البشرية في زمن نهوض الاشتراكية الوطنية (النازية ـ المترجم) في المانيا ، أو سلوك الافراد والدول قبل وخلال الحرب الأخيرة ، سيشعر بمدى صعوبة تقديم الموضوعات التاريخية عموما ، ومدى عدم ملاءمتها للاسطورة . فالتاريخي يتضمن عددا كبيرا من الدوافع المتناقضة في كل فرد ، وكذلك تردد المجموعات وتجمعها المثير للالتباس . ونادرا فحسب (كما حدث في الحرب الاخيرة) ما يبرز وضع بسيط على وجه التقريب سهل الوصف نسبيا . وحتى مثل هذا الوضع عرضة للتقسيم تحت السطح ، وهو بالفعل معرض باستمرار الى خطر فقدان بساطته . كما ان دوافع كل الاطراف ذات العلاقة معقدة الى حد ان شعارات الدعاية (البروباغندا) لايمكن تاليفها الا من خلال اكثر التبسيطات فجاجة : والنتيجة

هي ان الصديق والعدو كلاهما يمكنهما غالبا استخدام الشعارات نفسها . ان كتابة التاريخ امر صعب للغاية والى حد أن معظم المؤرخين يضطرون الى القيام بالتنازلات أمام تقنية الاسطورة .

من الواضح ان جزءا كبيرا من حياة داوود كما وردت في التوراة تاريخ وليس أسطورة . وفي ثورة « ابشالوم » مثلا ، أو في تلك المشاهد من آخر أيام داوود ، فان تناقضات الدوافع وتضاربها لدى الافراد وفي الحدث العام قد أصبحت ملموسة الى حد أنه من المستحيل الشك في تاريخية المعلومات المنقولة . والان فان الاشخاص الذين ألفوا الاجزاء التاريخية هم على الاغلب أولئك الذين حرروا الاساطير الاقدم عهدا أيضا . ان مفهومهم الديني المتميز عن الانسان من خلال التاريخ ، والذي حاولنا وصفه فيما سبق ، لم يؤد بهم اطلاقا الى تبسيط اسطوري للحوادث . ولذا فانه من الطبيعي تماما ان نجد - في المقاطع الاسطورية من « العهد القديم » - ان البنية التاريخية غالبا ماتكون قابلة للتمييز : طبعا ليس بمعنى ان التراثات يجري فحصها لمعرفة امكانية تصديقها وفقا لاساليب النقد العلمي ، ولكن ببساطة بمعنى ان النزعة نحو صقل الحوادث وجعلها متناسقة منسجمة ، نحو تبسيط الدوافع ، نحو التعريف السكوني للشخصيات من النوع الذي يتجنب الصراع والتردد والتطور كما هو طبيعي بالنسبة الى البنية الاسطورية ، هذه النزعة لا تهيمن على عالم الاسطورة في « العهد القديم » ان كلا من ابراهيم ويعقوب وحتى موسى يعطي انطباعا اكثر مادية ومباشرة وتاريخية من ذلك الذي تعطيه شخصيات عالم هوميروس : وذلك ليس لان هؤلاء يوصفون على نحو افضل من خلال لغة العقل (العكس هو الصحيح) ولكن لان العدد الوافر من الحوادث المختلفة المتباينة ، والتناقضات السيكولوجية والواقعية - التي يكشفها التاريخ الحقيقي - لم تختف من خلال التقديم ولكنها بقيت مدركة على نحو واضح . وفي قصص داوود فان الاسطوري - الذي لم يجعله مميزا على هذا الاساس سوى النقد العلمي المتاخر - قد اختلط بالتاريخي وبدقة هائلة . وحتى بالنسبة الى الاسطوري ، فان مشكلة تصنيف وتفسير التاريخ الانساني قد سبق وجرى فهمها على نحو حماسي : انها مشكلة حطمت فيما بعد التركيب التاريخي واكتسحته تماما بالنبوة . وهكذا فان « العهد القديم » ، فيما يتعلق بالحوادث الانسانية ، يمكن تصنيفه ضمن كل الحقول الثلاثة التالية : الاسطورة والتقرير التاريخي واللاهوت التاريخي التفسيري .

هذا وترتبط بالمسائل التي ناقشناها للتو حقيقة ان الترجمة اليونانية للتوراة تبدو اكثر محدودية وسكونية بالنسبة الى دائرة الشخصيات المنهمكة في الحدث ونشاطها السياسي . وفي « مشهد التعرف » الذي بدأنا به هذا المقال تظهر لنا ـ بالاضافة الى اوديسيوس وبنيلوبه ـ شخصية « يوريكليا » مدبرة المنزل ، وهي جارية كان والد اوديسيوس « لايرتيس » قد اشتراها منذ زمن طويل . وهذه ـ كمربي الخنازير « يومايوس » ـ قد أمضت حياتها في خدمة عائلة « لايرتيس » . وهي ك « يومايوس » مرتبطة بمصير هذه العائلة على نحو وثيق ؛ انها تحب افراد العائلة وتشاركهم اهتماماتهم ومشاعرهم . ولكن ليس لها حياة خاصة بها ، ولا مشاعر خاصة بها أيضا . ان لها حياة ومشاعر سيدها فحسب . وكذلك « يومايوس » الذي رغم أنه لا زال يتذكر أنه قد ولد حرا وينتهي الى عائلة نبيلة (لقد خطف وهو غلام صغير) الا أنه لا يملك ـ ليس في الواقع فحسب بل شعوره بالذات ـ حياة خاصة به . انه منهمك كلية في حياة أسياده ، ومع ذلك فهاتان الشخصيتان هما الوحيدتان اللتان يمنحهما هوميروس الحياة ولا تنتميان الى الطبقة الحاكمة . وهكذا نصبح مدركين لحقيقة مفادها انه في الملحمتين الهومريتين لا تمنح الحياة سوى للطبقة الحاكمة : أما الآخرون فيتلبرون في دور الخدم لتلك الطبقة . الطبقة الحاكمة لا تزال بطريركية الى حد كبير ومنهمكة هي نفسها في النشاطات اليومية للحياة المنزلية الى حد أن المرء قد ينسى مراتب الشخصيات . ولكنها على نحو لا يحتمل الخطأ نوع من الارستقراطية الاقطاعية التي يوزع رجالها حياتهم ما بين الحرب والصيد واجتماعات السوق والولائم ، بينما تشرف النساء على أعمال الخدم في المنزل . كصورة اجتماعية ، هذا العالم سكوني تماما : فالحروب لا تحدث الا بين مجموعات مختلفة من الطبقة الحاكمة ، لا أحد يشق طريقه من الاسفل الى الاعلى . في القصص الاولى من « العهد القديم » نجد الشرط البطريركي مهيمنا أيضا ، ولكن بما أن الاشخاص ذوي العلاقة هم قادة قبائل فرديين من البدو أو أنصاف البدو ، فان الصورة الاجتماعية تعطي انطباعا أقل ثباتا : فالفروق الطبقية غير محسوسة. وحالما يبرز الشعب على نحو كامل ـ أي بعد « الخروج » من مصر ـ فان نشاطه أمر ملحوظ دائما ، وهو غالبا ما يكون في هياج وقلق ، ويتدخل مرارا في الحوادث ليس ككل ولكن ضمن مجموعات منفصلة أيضا ومن خلال وسيلة الافراد المستقلين الذين يشقون طريقهم نحو الامام . ان أصول النبوة تبدو وكأنها كامنة في عفوية الشعب الدينية ـ السياسية المتعذر كبتها . هذا ويرتسم لدينا الانطباع بان الحركات الخارجة

من أعماق شعب « اسرائيل ويهوذا »(٦١) كانت ولا بد من طبيعة مختلفة تماما عن طبيعة حتى تلك الديموقراطيات القديمة التي ظهرت بعدهم : انها من طبيعة مختلفة وأكثر جوهرية .

هذا ويرتبط مع ذلك بالتاريخية الاكثر عمقا والنشاط الاجتماعي الاكثر عمقا لنص « العهد القديم » تميز هام آخر عن أسلوب هوميروس : ألا وهو ذلك المفهوم المختلف عن الاسلوب الرفيع والجليل . ان هيرميروس غير خائف بالطبع من السماح لواقعية الحياة اليومية بالدخول الى الاسلوب الجليل والتراجيدي : وحادثة الندبة مثال على ذلك ، حيث نرى ان المشهد المنزلي المرسوم بهدوء ـ عملية غسل القدمين ـ قد جرى دمجه مع الحدث المحزن والجليل ، حدث عودة أوديسيوس الى بيته . اما بالنسبة الى قانون فصل الاساليب الذي اصبح فيما بعد مقبولا على نحو شامل تقريبا ، والذي نص على أن الوصف الواقعي للحياة اليومية لا ينسجم مع ما هو جليل ، وان مكانه مقتصر على الكوميديا أو ـ ان كان مؤسلبا على نحو دقيق ـ على القصيدة القصصية ؛ هذا القانون لا يزال هوميروس بعيدا جدا عنه . ومع ذلك فهو اقرب اليه من « العهد القديم » . فالاحداث العظيمة والجليلة في ملحمتي هوميروس تأخذ مجراها على وجه الحصر وعلى نحو جلي بين أعضاء الطبقة الحاكمة والى حد أعظم بكثير . وهؤلاء اكثر بعدا بكثير عن أن يمس تساميهم البطولي بالمقارنة مع شخصيات « العهد القديم » الذين يمكن أن تهبط منزلتهم الى حد كبير (خذ مثلا آدم ونوح وداوود وأيوب) ، واخيرا فان الواقعية المحلية ، وتقديم الحياة اليومية أمران يبقيان لدى هوميروس ضمن المجال الهادىء للقصيدة القصصية التي تعالج موضوعا ملحميا أو رومانسيا أو ماساويا (Idyll) ، بينما ومنذ البداية تتشكل قصص « العهد القديم » ـ الجليل منها والتراجيدي والمشكل (بضم الميم وتسكين الشين وكسر الكاف) ـ مما هو منزلي وعادي بالضبط : فالمشاهد التي تجري بين قابيل وهابيل ، بين نوح وأولاده ، وابراهيم وساره وهاجر ، بين يعقوب وعيسو وغيرهم ، مثل هذه المشاهد أمر لايمكن تخيله في الاسلوب الهومري . ان الطريقتين المختلفتين المتبعتين في تطوير الصراعات كافية لدعم هذه الحجة. ففي قصص العهد القديم نجد ان سلام الحياة اليومية في المنزل والحقول وبين قطعان الماشية تقوضه الغيرة والتنافس على الاختيار والوعد بالبركة ، كما وتبرز أوضاع معقدة غريبة تماما عن أفهام الابطال الهومريين . فهؤلاء الاخيرون لا بد لهم من أسباب ملموسة

ويمكن التعبير عنهـا بسهولة لصراعاتهم وعداواتهم ، وهذه تجد لها متنفسا في معارك مكشوفة صريحة . بينما نجد بالنسبة الى « العهد القديم » أن الغيرة المكبوتة باستمرار والعلاقة بين المنزلي والروحي ، بين البركة الابوية والبركة الإلهية ، تقود الى أن تتخلل مادة الصراع الحياة اليومية ؛ وغالبا ما يكون ذلك مع السم . ان التأثير الجليل للرب هنا يتخلل أعماق الحياة اليومية ، حتى أن العالمين ، عالم الجلال وعالم الحياة اليومية يصبحان غير منفصلين بل وغير ممكن فصلهما أساسا .

★ ★ ★

لقد قارنا هذين النصين ونوعي الاسلوب اللذين يجسدانهما لكي نصل الى نقطة انطلاق للبحث عن طريقة التقديم الادبي للواقع في الثقافة الاوربية . هذان الاسلوبان يمثلان في تعارضهما نمطين اساسيين : من ناحية الوصف المجسد على نحو كامل ، والتوضيح المتسق ، والربط غير المتقطع ، والتعبير الحر ، والحوادث التي تتجمع كلها في أمامية الصورة ، تكشف المعاني الواضحة ، والعناصر القليلة من التطور التاريخي والمنظور السيكولوجي . ومـن ناحيـة أخرى أجزاء معينة تنحت على نحو بارز ، وأخرى تترك غامضة ، الفجاءة ، التأثير الموحي لما هو غير معبر عنه ، صفة من صفات « الخلفية » ، تعدد المعاني والحاجة الى التفسير ، ادعاءات بالتاريخية الشمولية ، تطور مفهوم « اللائم تاريخيا ، والانشغال بالمشكل » .

لا يمكن مقارنة واقعية هوميروس بالطبع مع واقعية الكلاسيكية القديمة عموما : فالفصل بين الاساليب(٧) والذي لم يتطور الا فيما بعد ، ما كان ليسمح بوصف متمهل ومجسد للحوادث اليومية . وفي التراجيديا خصوصا لم يكن هناك من مجال لمثل ذلك ابدا . وزيادة عليه سرعان ما ناوشت الثقافة اليونانية الظواهر المتعلقة بـ « اللائم تاريخيا » و بـ « الطبقات العديدة » للمشكلة الانسانية ، وعالجتها باسلوبها الخاص بها . وفي الواقعية الرومانية أخيرا أضيفت مفاهيم جديدة ومحلية . هذا وسوف نتطرق الى هذه التغييرات التي تلت في أسلوب التقديم الكلاسيكي القديم للواقع حـين تكون الفرصة مواتية لذلك . وعلى كل حال ، ورغم هذه التغييرات ، فان النزعات الاساسية للاسلوب الهوميري ، الذي حاولنا معالجته واستنباطه ، بقيت فعالة وحاسمة حتى نهايات الفترة الكلاسيكية .

وبما أننا نستعمل الاسلوبين الهوميري والتوراتي كنقطتي انطلاق ، فقد عالجناهما كنتاجين مصقولين منجزين الى حد الكمال ، وكما يظهران من خلال نصيهما ؛ ولقد أهملنا كل ما يتعلق باصولهما . وهكذا تركنا دون مساس مسالة ان كانت خصائصهما نابعة منهما منذ البداية ، أو أنه يمكن اعادتها كليا أو جزئيا الى تأثيرات أجنبية . وضمن حدود هدفنا ، فان اخذ مثل هذه المسألة في عين الاعتبار امر غير ضروري ، فمن خلال تطورهما الكامل بالذات ، والذي وصلاه في زمن موغل في القدم ، مارس هذان الاسلوبان تأثيرهما الحاسم على أسلوب تقديم الواقع في الادب الاوربي .

الحواشي

(١) قصيدة هوميروس الملحمية تصف تجولات ومغامرات أوديسيوس أو « يوليسيز » وهو يحاول العودة الى موطنه بعد انتهاء حرب طروادة التي شارك فيها محاربا مع الجانب اليوناني . وخلال فترة غيابه الطويلة قاومت زوجته « بنيلوبه » وبصعوبة مجاملات خطابها الكثيرين . وفي هذا الموضع من الحكاية الذي يعالجه « آورباخ » يكون البطل قد دخل بيته متخفيا بملابس شحاذ وذلك كجزء من خطة للانتقام من الخطّاب .

(الناشر)

(٢) في القرآن ورد ان اسماعيل هو الذي كان مقصودا التضحية به وليس اسحاق كما ورد في التوراة . (المترجم)

(٣) وهي أول ترجمة للكتاب المقدس الى الانكليزية وتمت أيام الملك دجيمز عام (١٦١١) .

(المترجم)

(٤) إسحق يسأل بالفعل : « اين هو الحمل لتقديمه كاضحية محرقة ؟ » ويجيبه إبراهيم : « يا بني ، الرب سيؤمن لنفسه حملا لتقديمه كاضحية محرقة » . وحين يتخلى الرب عن أمره بالتضحية بإسحق ، يجد الاب والابن « كبشا علق في الاحجة من قرنيه » ويضحى به بدلا عن إسحق . (سفر التكوين ٢٢ ، ٧ – ١٣ – نسخة الملك دجيمز) .

(المؤلف)

(٥) نسبة الى « يهوه » إله العبرانيين .

(٦) يهوذا : ابن يعقوب وجد احدى القبائل اليهودية (المترجم)

(٧) ان الفكرة الكلاسيكية القديمة عن المجد الادبي تنصح باستعمال الاسلوب « العالي » للمواضيع النبيلة ، والاسلوب « الادنى » للمواضيع الكوميدية والعادية ، مع عدم المزج بين الاساليب المختلفة في العمل الواحد . (المؤلف)

الشاعر العربي في القرون الوسطى وحدود حرية التعبير

هيلاري كيلباتريك

ان موضوع هـذه الجلسة* « الحرية والكاتب العربي » يشمل الادب العربي قديمة وحديثه . **وبذا فانه يركز الاهتمام على مشكلة ايجاد** مصطلحات ذات معنى متشابه فيما لو طبقناها على الادب العربي القديم او الحديث ، وكلمة « كاتب » وثيقة الصلة بموضوعنا هـذا . فعبارة « الكاتب العربي الحديث » تستدعي الى اذهاننا صورة جلية لشخص نشيط في مجال الابداع الشعري او النثري ، او كتابة الدراما او المقالات الادبية ، الروايات او القصص القصيرة ؛ انها صورة احد معماريي الادب العربي الحديث في الواقع . اما « الكاتب العربي القديم » فشخص اشد

* دراسة معدلة القيت في مؤتمر « الجمعية البريطانية للدراسات الشرق اوسطية » في جامعة هل ـ تموز (يوليو ١٩٧٨) ـ الكاتبة ـ

اثارة للحيرة ، حيث ان اشخاصا مختلفين يحملون افكاراً مختلفة عما يتألف منه الادب العربي القديم . هنا ينصب اهتمامي على الشاعر والاديب ، حيث انهما مبدعا تلك الاعمال الادبية العربية القديمة التي هي بمثابة السلف او المعادل للادب العربي الحديث ، اي : الادب العربي القديم بالمعنى الضيق . و فضلا عن ذلك ، وحتى نهاية القرن الثالث **الهجري على الاقل ، كان الشاعر هو المبدع الادبي رقم واحد ، كما ان شعراء كثيرين — وخاصة في فترة ما قبل الاسلام والعهد الاموي — لم** يدوّنوا مؤلفاتهم . ولذا اخترت تعديل عنوان الجلسة لتناسب موضوع هذه الدراسة ، اي امكانيات حرية التعبير المتاحة امام الشاعر العربي في **اوائل القرون الوسطى ، رغم انى سأشير ايضا الى كتاب النثر حين يستدعي الامر ذلك .**

لا يبدو ان مفهوم الحرية كمثل ايجابي اعلى ، كشيء من حق الشاعر او غيره من الكتاب ، قد وجد في زمن القرون الوسطى . قد تكون حالات **بعينها وضعت فيها قيود على حرية التعبير قد اثارت الاحتجاجات ،** ولكن المبدأ الكامن خلف هذه القيود لم يجر الاعتراض عليه . لسوء الحظ هناك ندرة في النصوص العربية التي تصف التجربة الذاتية للشعراء او غيرهم من الكتاب ، ولذا لا يمكن تكوين صورة مفصلة عن الكوابح — **الداخلية او الخارجية — التي وعوها خلال عملية التاليف . وعلى كل** حال ، هناك مادة كبيرة متوفرة على شكل نوادر تتعلق بحالات وصل فيها الشاعر او تجاوز حدود ما هو مقبول من سامعيه . لقد حاولت تنظيم **بعضاً من هذه المادة على نحو منهجي لكي أثبت الحدود العريضة التي** كان الشاعر حرا في التعبير عن نفسه داخلها مع مراعاة امكانية اجراء **المقارنات مع العهد الحديث .**

ان اهم مصادر المعلومات المتعلقة بالحرية التي تمتع بها الشعراء في مجال التاليف هي « اخبار » شعراء معينين ، وهي تراجم كتبها نقاد كابن سلام ، وابن قتيبة وابن المعتز ، والمقتطفات الادبية المختارة التي **يمثل كتاب الاغاني افضل نماذجها ، واعمال اخرى حول موضوع بعينه. ومن هذه الاخيرة فان واحدا من انسب الكتب لموضوعنا من بين ماجمعه**

« فؤاد سيزكين(*): « كتاب المقتالين من الاشراف في الجاهلية والاسلام وأسماء من قتل من الشعراء »(١) لابن حبيب . وعلى مستوى النقد الادبي فان مؤلفا مثل كتاب الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء » للمرزباني يزودنا بنموذج عن تكون واستمرار المعايير الادبية من خلال تشخيص عيوب ومواضع ضعف الشعراء السابقين . ورغم ان الكثير من النوادر « التاريخية » التي تعالج حرية التعبير والمتضمنة في كل مثل هذه الاعمال لم تكن قد حدثت كما رويت ، الا انه يبدو من المعقول الافتراض انها تعبر عن انماط من العلاقة التي وجدت في الواقع بين أفراد قبيلة ما ، أو بين الحاكم والشاعر ، أو بين حاكم ومحكوم . ومهما تكن عيوب هذه الطريقة في تنظيم هذه المادة على نحو منهجي ، الا انها تزودنا بوسيلة للوصول الى فكرة ما حول وضع الشاعر او الكاتب . ان العوامل المؤثرة على حرية الشاعر يمكن تجميعها تحت عناوين عدة قد تتشابك عمليا ولكن يمكن تمييزها ومناقشتها كلا على حدة لاجل الوضوح سنعالج هنا مايلي : ثلاثة عوامل خارجية عن الادب وهي الوضع الاجتماعي السياسي وتأثيره على الشاعر ، وضع الشاعر المادي، ووجود مايمكن الاصطلاح على تسميته بايديولوجية تؤثر على التعبير الادبي ، كما سنعالج عاملين من ضمن حرفة الادب : وجود تقاليد ادبية تتعلق بالشكل او المضمون ، والوضع اللغوي .

ان التركيبة الاجتماعية السياسية للمجتمع العربي في القرون الوسطى قد اثرت تأثيرا عميقا على حرية الشاعر في التعبير . ففي المجتمع البدوي كان الشاعر الصوت المعبر عن افتخار العشيرة التي ينتمي اليها بنفسها وتوكيدها لذاتها ، كما كان يدين اثام وعيوب اعدائها في قصائد يمكن ان تؤخذ على انها تمثل اجماع عشيرته على هذه المواضيع . وهكذا فانه طالما كان الشاعر وعشيرته يعتبران شيئا واحدا ، كان هو حرا في نظم مايشاء . هناك حالة جرى ذكرها تفيد ان العشيرة قد تدخلت في

---

* باحث تركي معروف ومعاصر الف بالالمانية موسوعة للحضارة العربية الاسلامية بعدة أجزاء . (المترجم)

مسالة جوهرية ، مسالة استمرار الشاعر في النظم او بقائه صامتا ، حيث ان تفاهما قد حدث مع عشائر اخرى تنتمي الى القبيلة نفسها ــ قريش ــ على الا يقوم شعراؤها بهجاء بعضهم البعض ، ولكن هذا كان يمثل نوعا من الاستثناء .(٢) من خلال امكانياته كفرد كان الشاعر القبلي ــ كغيره من افراد القبيلة ــ ينظم مايشاء ، ولكن كان من المتعارف عليه ان نظم الهجاء الذي كان شديد الوقع والتأثير قد يعرضه لخطر الموت على ايدي من هجاهم . وكان هناك وازع اجتماعي اخر يتجلى في معرفة ان القبيلة التي تجد احد اعضائها يسبب الكثير من الفرقة بسبب هجائياته ، قد تغسل ايديها منه بل وتسلمه الى احد ضحايا هجائه الساخطين . ولكن الشاعر الذي يستطيع ان يبقى حيا رغم طرد قبيلته له ويعيش كصعلوك كان ربما اكثر شعراء او كتاب العربية حرية .

ولكن مع التوزيع الاكثر اختلافا للسلطة السياسية تغير وضع الشاعر. فقد كان ينتمي احيانا الى النخبة الحاكمة كالوليد بن يزيد وابن المعتز ، او كان يقف قريبا منها الى حد يكفي لتعرضه الى رقابة اقل حدة بكثير من تلك المفروضة على زملائه ، مثلا ، عمر بن ابي ربيعة . وفي نهاية السلم كان وضع الشاعر العبد كسحيم مولى بني الحسحاس ، غير حصين والى حد استثنائي . اما بالنسبة الى الاغلبية العظمى من الشعراء الذين كانوا مابين هذين الحدين الاقصيين فقد كان وضعهم اشد تعقيدا، على الاقل خلال العهد الاموي ، وكذلك ــ اذا صدقت المصادر ــ في مملكتي الحيرة وغسان في ماقبل الاسلام . في العهد الاموي كانت الحرية التي يتمتع بها الشاعر من خلال تداخل الامور وتشابكها تحدد وفقا لمتانة الروابط القبلية وقدرة القبيلة على حماية افرادها ، ومركز الشاعر كفرد ، ووجود شخصيات ذات سلطة عليا كالولاة راغبين في عرض حمايتهم عليه ، وكذلك نزعة الحاكم الى ممارسة الحلم . ولكن مع ازدياد استبدادية ومركزية نظام الحكم اصبح الشاعر اكثر اضطرارا الى مراعاة نزوات الحاكم . ان عدم تمتع الشاعر العباسي بالحصانة

امر يتضح تماما من خلال النوادر حول الخلفاء الاوائل : المنصور والمهدي والرشيد الذين كانوا يستجوبون الشعراء حول ابيات تدعو الى الريبة وردت في قصائدهم ، وحول موقف الشاعر الكامن وراء هذه الابيات .

لقد ارتبط وضع الشاعر الاقتصادي بمركزه الاجتماعي – السياسي . في المجتمع البدوي تبدو العلاقة أقل مايكون وضوحا حيث ان العوامل الاقتصادية لم تكن تلعب دورا مباشرا . ولكن هناك رغم ذلك وعلى نحو غير مباشر علاقة ما بسبب ان النشاط القبلي كله كان متصلا بالكفاح للبقاء ، وهذا صحيح بالنسبة للغزوات على وجه خاص التي لعب الشاعر فيها دورا هاما جدا . كان الشعراء البدو الذين يزورون بلاطا بين الحين والحين يكسبون دخلا اضافيا مفيدا ، ولكنهم كانوا يبقون مستقلين اقتصاديا عن رعاية حاكم ما . وهذا يختلف تماما عن حالة معظم الشعراء الذين يعيشون طوال الوقت في بيئة مدينية ، فقد اعتمد هؤلاء في معيشتهم على نظم الشعر ، الا اذا كانوا من اعضاء الطبقة الحاكمة الارستقراطية او كانوا قد ورثوا ثروة تكفي حاجاتهم كابي العلاء المعري.

كان شاعر المدينة المتوسط المستوى مضطرا الى كسب ود حاكم ما والمحافظة عليه ، وكان المديح هو الطريق الآمن الوحيد . ولكن رغم ذلك فان وضعه المادي ما كان من النوع المستقر ، فبعيدا عن التضاربات الذاتية ودسائس المنافسين والمخاطر الاخرى ، كان الحاكم في حاجة دائمة الى ان يكون في مركز يخوله تنفيذ دوره كواهب ليس للحاجات الضرورية فحسب، بل ولامور الترف التي تعود عليها معظم الشعراء ،وان تكن تقلبات الدهر تحرمهم غالبا منها . قليل من الشعراء استطاعوا ان يصرحوا علنا بولائهم لحام لهم فقد سلطته ، وهذه الحقيقة الاقتصادية البسيطة تفسر لنا جيدا النوادر العديدة حول الشعراء الذين كانوا يكيفون انفسهم بسرعة مع الاوضاع الجديدة ، مثلا بعد ثورة العباسيين او هزيمة الخليفة الامين . وكان الشعراء يفعلون ذلك احيانا عن طريق اعادة تأليف القصائد القديمة او حذف بيت مزعج من هنا وبيت اخر من هناك . وحتى حسين بن الضحاك ، الذي هو استثناء لقاعدة « الشاعر المتقلب الولاء » ، وكان الرفيق المرح للامين ، والذي لجأ الى البصرة خلال حكم المأمون ، يقدم لنا مثالا نموذجيا لاهمية العامل الاقتصادي ، فقد استطاع هذا الابتعاد عن حياة البلاط وان يعيش على الاعطيات المتراكمة التي وهبها اياه الخليفة القتيل .

ولكن التبعية الاقتصادية لم تكن دائما العامل الحاسم . ان الطاعة العبودية لنزوات الحاكم مقابل الرخاء المادي لم يمنع الشاعر بالضرورة من التعبير عن ارائه الخاصة في قصائد مخصصة لجمهور اخر . وكان هذا المنحي خطرا على كل حال ، حيث ان الشاعر الذي كان يعبر عن تعاطفه مع شيعة علي شعرا ، قد يجد ان احد منافسيه قد القى هذا الشعر امام الخليفة العباسي كي يقضي عليه . وكثيرا ماحدث ان شاعرا قد قام برمي كل الاعتبارات العملية جانبا ونفس عن الاحباطات التي لقيها على يد حاكم قام باهانته ـ وفق اعتقاده ـ او كان بخيلا في مكافاته . ان عنف الهجاء من هذا النوع يعطينا فكرة ما عن مدى الضيق الذي احس به شعراء كثيرون بسبب وضعهم الادنى. وفي الواقع فان بخل الحكام موضوعة تهيمن على قصائد الهجاء من فترة ماقبل الاسلام وحتى ايام المتنبي وما بعده .

وكان الهجاء من ناحية اخرى يزود الشاعر بالفعل بمصدر بديل للدخل يغنيه عن المديح ، فلو استطاع شاعر ما ان يكسب شهرة كهجاء لاذع ، لكان قادرا ببساطة على اقناع الشخصيات الثرية والبارزة على شراء صمته بهدية قيمة . ولاندري ان كان مثل هذا المنحى قد برز كنوع من الاختيار الطبيعي من جانب الشاعر لهذا الصنف من الشعر او بعد حسابات اقتصادية جادة ، ولكنه كان محفوفا بالمخاطر واسلوبا غير شعبي في كسب القوت ، متضمنا العزلة الاجتماعية واحتمال التعرض للعقوبة الرسمية .

اما ما يمكن تسميته بالعوامل الايديولوجية في التأثير على نظم الشعر فقد برز أول مابرز مع ظهور الاسلام . لقد ادرك النبي محمد اهمية الشعراء الذين كانوا يهجون اعداء جماعته من المسلمين وكذلك وبالقدر نفسه الضرر الذي يمكن ان يلحقه الشعراء غير المسلمين بها . ومهما يكن موقفه من الشعر عموما الا انه استعمل الشعر عن وعي كسلاح في نضاله لترسيخ دعائم الاسلام ، كما اتخذ خطوات في سبيل ثني الاعداء عن هجائه . وحسب ما افادت الروايات فانه اعدم شاعرا مكيا لان هذا نكث بوعده الا ينظم شعرا يهاجم فيه محمدا النبي . وكان حسان بن ثابت بالاضافة الى كعب بن مالك وعبد الله بن رواحة يشكلون جزءا من فريق المحاربين اللفظيين في جبهة محمد ، وبما انهم كانوا كانصار ـ غير عارفين بكل التفاصيل الغامضة حول المكيين فقد كان المهاجرون المطلعين كابي بكر الصديق يزودونهم بهذه التفاصيل لاستعمالها في اشعارهم .(٣)

في ايام الخلفاء الراشدين والامويين كانت المواقف الايديولوجية ووسائل التعبير عن الولاء الشخصي مرتبطة بعضها ببعض على نحو لافكاك منه غالبا . ولكن الخوارج نموذج لمجموعة كانت قصائدها ذات طابع ايديولوجي واضح ، بينما كان هناك شعراء معروفون بوقوفهم الى جانب تجمع قبلي أو اخر ، أو انهم وقفوا ـ كالكميت بن زيد ـ الى جانب الشيعة .

لم يكن من شأن الثورة العباسية شحذ الخلافات الايديولوجية فحسب، بل انها احدثت تأسيس حكومة مركزية نشدت تصفية المعارضين السياسيين . ان الخلفاء العباسيين الاوائل ـ بحملاتهم ضد مؤيدي الامويين أو المعروفين بتعاطفهم مع الشيعة ، واولئك الذين دعوا بالزنادقة ـ يذكروننا بالحكومات المعاصرة التي تطبق الرقابة الصارمة . ان هذه الفترة المضطربة الشديدة الحيوية من بدايات الخلافة العباسية تزودنا بواحد من افضل النماذج على الرقابة المفروضة على النثر ، رغم ان المؤلف ـ ابن المقفع ـ هو الذي دفع الثمن وليس الكتاب الذي عبر فيه عن آرائه الجارحة ، اي « رسالة في الصحابة ».(٤) كانت العقوبة الجسدية كالتي حلت بابن المقفع مميزة لهذه الرقابة الايديولوجية التي اعتمدت على الضرب أو السجن او الاعدام كوسائل للسيطرة . وكان هذا امرا لامناص منه ربما ، ففي ثقافة لعب فيها النقل الشفهي دورا اساسيا ، كان التحريم المجرد لنص من النصوص ، وخاصة الشعر ، امرا ذا تأثير ضئيل .

يمكن اعتبار الخلفاء العباسيين الاوائل حكاما طبقوا الرقابة الايديولوجية الى اقصى حد ممكن ، وفيما بعد اصبح عدد الشعراء الذين يجري التحقيق معهم بسبب ما نظموه او بسبب معتقداتهم عموما يتضاءل تدريجيا . وقد يعود هذا جزئيا الى ان الشعر قد بدأ يتخلى عن مكانه امام النثر ، والى ان دور الشاعر قد بدأ يميل الى التشبه بدور النديم المسلي . وعلى كل حال ، كان الشاعر الذي ـ كأي كاتب اخر ـ يعبر في اعماله عن تعاطف مع حركة في غير موضع استحسان في ذلك الزمن يتعرض للخطر ، وهذا يمكن ان يكون خطرا كبيرا . ومن الامثلة على

الرقابة التي تعرضت لها الافكار قصة اللغوي والمعلم ابن السكيت الذي ديس بالاقدام حتى الموت بسبب تصريحه بتعاطفه مع الشيعة خلال حملة المتوكل عليهم وعلى اعوانهم .

الى جانب الرقابة الايديولوجية المفروضة من الخارج والرقابة الذاتية التي مارسها الشعراء الذين كانوا يغيرون قصائدهم بعد نظمها ، فان المرء ليتساءل ان كانت تطبق تقييدات ما على التعبير الحر في مرحلة ابكر ، اي قبل أن يكتسب العمل الادبي شكله النهائي . اما بالنسبة الى النصوص اليونانية المترجمة الى العربية فقد ظهر ان الترجمة كانت ترافق احيانا بنوع من التعديل الذي كان فيه الابطال والالهة مثلا يتعرضون لنزع صفة الاسطورة عنهم وذلك لتجنب ازعاج القارىء العربي (٥) . كانت هناك انواع مختلفة من الدوافع التي تؤثر على المترجمين . يمكن للترجمات ان تقارن دائما بالاصول ، بينما القصائد والاعمال الادبية لاتنم عن الرقابة التي قد يكون مارسها عليها مؤلفوها . ولكن بمكنتنا مع ذلك ان نسأل ان كانت هناك مواضيع كان يتجنبها الشاعر او الكاتب العربي ، او كان يتعامل معها على نحو غير مباشر فحسب في اعماله الاصلية ؟ ان حقيقة ان مواضيع بعينها ، كالجنس مثلا ، كان يمكن ان تعالج بحرية لايعني ان المواضيع الاخرى لم تكن محرمة ، أو لم تكن تتطلب معالجة دقيقة على الاقل . تخطر لنا هنا المواضيع الدينية والسياسية مثلا ، ولكن يمكن ان تكون هناك مواضيع اخرى كذلك . اما الطريقة التي عدلت فيها عبارات الكاتب او الشاعر الاصلية قبل وصولها الى شكلها النهائي فتبقى امرا غامضا . وحين ينصرف المرء الى القيود المفروضة داخل حرفة الادب ، فان الصورة تكون عندها اقل وضوحا من تلك التي نعرفها لدى تصدينا لتحديد العوامل التي من خارج الادب . وهنا نشعر كأكثر ما يكون بتأثير ندرة المعلومات الخاصة بسيرة الكتاب . ان التأثير الكابح للتقاليد الادبية السائدة امر صعب التحديد . من الواضح ان الاشكال الثابتة

كالقافية وأوزان الشعر يمكن ان تعتبر عائقا اساسيا امام حرية الشاعر (كما يظهر تطور الشعر العربي الحديث) ولكن لا يبدو انه ما كان ينظر اليها على هذا النحو في فترة القرون الوسطى . اما النثر فقد تطور — على العكس من ذلك — دون قيود ، رغم انه وحتى القرن الرابع الهجري كانت الاتجاهات التي بدا انها تقلد اسلوب القرآن ، وذلك كاستعمال السجع على نحو واسع ، قد جرى كبحها . وبغض النظر عن هذا كان الكاتب العربي يتمتع بحرية كبيرة في مجال تطوير شكل التعبير الذي يريد ، كما ان غياب مفهوم الاجناس الادبية بالذات قد شجعه على ذلك. ولكن قد يسأل سائل مع ذلك ان لم يكن من شأن المبدأ الكامن وراء الادب ، أي اختلاف وتنوع الاسلوب الجذاب ، احباط الكاتب الميال الى التركيز على موضوع واحد . هناك « دراسات عميقة » كافية لاثبات أن الكثيرين من كتاب القرون الوسطى كانوا مستعدين لاطلاق العنان لأهوائهم ، ولكن من يستطيع ان يثبت ان لم يكن الآخرون الاكثر استعدادا لتلبية متطلبات الجمهور الاوسع ، قد وجدوا انفسهم يكتبون عملا أدبيا بدلا عن العمل الاشد اختصاصا الذي كانوا يودون كتابته ؟

بالنسبة الى الشعر قد يتوقع المرء ان يكون النقد الادبي قد مارس بعض التأثير على عملية نظمه ، ولكن غياب المعلومات حول عملية الخلق الشعري تجعل هذه المشكلة صعبة المعالجة . وبالتأكيد فانه لدى تجاوز القواعد المبدئية كالقافية أو الاوزان كان يشار الى ذلك بلباقة ، وكان الشاعر — كما يبدو — يقوم بتبديل الابيات المخالفة . وعلى نحو مشابه ، كانت الفكرة المعبر عنها في بيت واحد تتعرض للنقد ، وكان يجري اقتراح استبدالها بأخرى أكثر مواءمة أو رشاقة ويقبل هذا الاقتراح . ولكن المسألة تختلف حين يلتفت المرء نحو الحجم المتنامي لأعمال النقد الادبي وتأثيرها المحتمل على قرار الشاعر في تبني اسلوب بعينه ، فهنا يكون تأثير الناقد أمرا مشكوكا فيه . ولكن لو ان شاعرا مثيرا للجدل كأبي تمام كان هو نفسه لا يكترث بالنقد العدائي الذي كان يثيره شعره ، فان النقاش حول شعره يساهم في خلق جو يساعدنا على تكوين فكرة حول

ماهية الشعر الجيد . وبهذه الطريقة شكل النقاد ذوقا للشعر لم يؤثر على الاجيال التالية من الشعراء فحسب بل على الحكام الذين كانوا يطلبون استحسانهم . وبينما نجد هـذا التأثير الطويل الامد ونتائجه امرا سهل التمييز ، فان التفاعل بين الشعراء كل على حدة وبين النقاد والنظريات النقدية ليس بالامر السهل التأكيد .

اما الفئة الاخيرة من القيود فتتعلق بالوضع اللغوي . كان الشاعر او الكاتب العربي يعيش على الاغلب ضمن مجتمع لم تكن معرفته باللغة التي يستعملها كافية ، او يحتك بمجموعات خارج هذا المجتمع ينطبق هذا عليها ايضا ، وقد كان من شأن ذلك ان يؤثر عليه على نحو مباشر . مثلا : كان الشاعر الجاهلي البدوي او الاسلامي البدوي في حاجة الى جمهور يفهمه ان كان لا بد لهجائه ان يكون لاذعا . وفي الواقع فان جزءا كبيرا من النجاح الذي لقيه كثير من الهجاء يكمن بالضبط في كونه مباشرا بما فيه الكفاية ليفهم ويكرر من قبل اي شخص يسمعه . ولذلك نجد اختلافا نوعيا ما بين الهجاء المنظوم من قبل افراد من الجيوش الاموية في حملة ضد العرب الاخرين وبين ذلك الهجاء الموجه ضد العجم الذين كانوا غير قادرين على ادراكه ادراكا كاملا .

وهناك نوع آخر من القيود ذو نتائج بعيدة المدى ، وقد برز هذا بسبب ذلك الاختلاف النامي ما بين العربية المكتوبة وتلك المنطوقة ، وبسبب صعود مواز الى السلطة قامت بـه مجموعات لا تتكلم سوى قليل من العربية أو هي لاتتكلمها اطلاقا . لقد رأى الشاعر والاديب ان جمهورهما قد بدأ يضمحل ، وان الشعر ، خاصة ذلك العسير الفهم على ذلك الذي لا يفهم اللغة الا على نحو محدود ، قد بدأ يعاني من انحطاط في منزلته ومن تصلب في مواضيعه وصوره . اما النثر فلم يتأثر جذريا الى ذلك الحد ، ولكنه اصبح ايضا حكرا على طبقة متناقصة العدد من الرجال المثقفين ، كان الكثير منهم يكرس طاقاته للبرهنة على ان معرفتهم بالعربية كانت مساوية لمعرفة انداده او اعظم منها . ان بروز السجع وتكريسه في القرن الرابع الهجري كان سببا ونتيجة للاقتصار المتنامي لحرفة الادب

على عدد محدود من الناس ، ولكن رغم وجوب اعتباره عاملا يحد من حرية كتاب كثيرين كانوا يبذلون كل ما في وسعهم للسيطرة على اداة تعبيرهم ، فان اصحاب المواهب الكبيرة كانوا يحولونه لمصلحتهم . ان عبقريا كأبي العلاء المعري كان يستطيع استعمال السجع في رسالة الغفران الى حد ان القارىء العادي كان ينبهر بهذا الكتاب الذي ما كان يفهمه سوى جزئيا ، بينما كان اولئك القادرين على فهم متضمنات ما يقوله المؤلف قد سبق لهم وارتبطوا به من خلال مشاركة في «المؤامرة» خلقها تضلعهم المشترك في العربية . ولو انه استعمل الاسلوب المباشر السائد في القرن الثالث الهجري فانه من المشكوك فيه أن يكون قد نجا بتلك السهولة مع كل استهزائه بالافكار المرتبطة بالفردوس والحياة الآخرة .

ان هذا المخطط السريع غير الكامل للعوامل التي كانت تقيد حرية الشعراء والادباء في التعبير يترك كثيرا من الاسئلة دون اجابة . ان المرء لفي حاجة الى أن يعرف المزيد حول عملية الابداع الادبي ، حول طريقة تشكل الذوق والتطبيق العملي للمعايير الادبية ، حول دور الحاكم . وتعود صعوبة المقارنة مع الفترة الحديثة ــ جزئيا ــ الى ذلك الغموض الذي يحيط بهذه المواضيع ؛ وعلى أية حال فان الاختلافات ما بين وضع الكاتب في بغداد القرن التاسع الميلادي وبيروت او قاهرة القرن العشرين عديدة لاتحصى . ولكن لو اخذت هذه الاختلافات بعين الاعتبار ، فان قيودا بعينها على حرية التعبير في فترة القرون الوسطى والفترة الحديثة تظهر ــ من النظرة الاولى على الاقل ــ وكأنها متشابهة(٦) . لقد جادل النقاد قديما وحديثا ضد مسألة التجديد في الشعر ؛ فهل ينتمي جدلهم الى النوع نفسه ؟ في فترة القرون الوسطى كان الحكام يمارسون الهيمنة السياسية والاقتصادية والايديولوجية على الشعراء ، فهل يمكن مقارنتها في اي حال من الاحوال مع الرعاية التي تمارسها وزارات الثقافة والارشاد القومي على الكتاب في كثير من البلاد العربية اليوم ؟ وهل جعل هذا التقليد القديم ، تقليد الرعاية من قبل الحكام وجاذبية البلاط ومراكز الحكومة ترسيخ هذه المؤسسات الحكومية عملا اسهل ؟ ربما كانت التشابهات اسهل ايجادا في نطاق ما وراء الادب منها في النطاق الادبي نفسه ، ولكن هذه المسألة ، ككل الافكار الواردة في هذا النص ، تحتاج الى المزيد من المناقشة .

الحواشي

(١) في « نوادر المخطوطات » ، حققه ع.س.هارون ـ المجلد الثاني (الكراسة ٥ ـ ٨) القاهرة (١٩٤٥ ـ ١٩٥٥) ص (١٠٥ ـ ٢٧٨) .

(٢) ابن سلام الجمحي : « طبقات فحول الشعراء » ، حققه م. م. شاكر ، القاهرة ١٩٧٤ ص (٢٣٦ ـ ٢٥٩) .

(٣) المصدر السابق ، ص (٢١٧) .

(٤) قارن مقالة د. سورديل (بالافرنسية) : « سيرة ابن المقفع وفقا للمصادر القديمة » ، الموسوعة العربية ، الجزء الاول / ١٩٥٤ . ص (٢٠٧ ـ ٢٢٣) .

(٥) ج. شترو ماير : « إشارة الى كتاب الاحلام لارتيميدور في نسخة حنين بن اسحق ، في كتاب « العرب في العالم القديم » لمؤلفيه : ف. آلتهايم و ر. شتيل ، المجلد الخامس ، برلين ١٩٦٠ ، ص (١٢٧ ـ ١٦٢) . أدين بهذه المعلومات للدكتور « رمكه كروك » .

(٦) في المناقشات التي جرت في نهاية الجلسة اقترح الدكتور كمال أبو ديب فكرة أن هناك بنى معينة في المجتمع العربي أثرت على أفكار متشعبة . فاذا كان الامر على هذه الحال ، فانه سيفسر هذه التشابهات بل وغيرها ربما .

صحافتنا الأدبيّة في المهجر البرازيلي

د. عمر الدقاق

ان القوافل العربية الاولى التي وصلت الى البرازيل من بلاد الشام لم يكن افرادها على قدر كبير من الثقافة او التهذيب الاجتماعي ، فلا راية هناك تحميهم او مؤسسات تدربهم ، ولم يكونوا في بادىء الامر يولون الشؤون الثقافية اهتمامهم لانهم كانوا يرجون العودة الى وطنهم حالما تمتلىء جيوبهم بالمال ، ولهذا باتوا مقيمين على سفر « فلم ينشئوا من الاعمال او المعاهد الاجتماعية مايقيدهم هم بسكنى هذه البلاد (١) » . ولكن الحال اخذ في التبدل بعد ان استقر اكثر المهاجرين في البرازيل وبخاصة حين اصابوا نجاحا في مجال اعمالهم وتكاثرت اعدادهم ، فلم يلبثوا ان شعروا بحاجتهم الى مايغني وجودهم الاجتماعي فاسسوا المدارس وأصدروا الصحف وأقاموا المنتديات .

ومع كل ما كان للمنتديات الاجتماعية والجمعيات الادبية من فضل على لغة الضاد في ذلك المهجر القصي فان المجد الادبي الحقيقي لم تبنى دولته هناك الا على أعمدة الصحافة. واذا كان ظهور أول جريدة عربية ايذانا بحياة استقرار اجتماعي باهر فقد كان في الوقت نفسه فاتحة عهد جديد لادب عربي زاهر . ولكن اصدار جريدة في تلك البيئة وذلك العهد كان بالنسبة الى الصحفي الاول بومئذ مغامرة لا تقل عن اقتحامه البحار نحو

(١) توفيق ضعون : ذكرى الهجرة ؛ سان باولو ١٩٢٥ - ١٩٢٦ .

العالم الجديد وهو لم يسبق له أن ابتعد الى أكثر من تخوم قريته . ومع ذلك استطاع أن يقيم اقوى صرح تجاري ، ثم ان يحقق أعظم مجد أدبي . لقد أصدر ذلك الصحفي الرائد وريقته تلك بلغتها العجيبة وحروفها الغريبة دون أن يدري هو نفسه لمن يصدرها(1)، فالامية متفشية بين المهاجرين الاوائل وأكثرهم لا يلوي على فكر أو ثقافة ، بل ما أكثر ما كانوا يثبطون الهمم ويوهنون العزائم وهم يقولون : « ان ربع المال يحتاج الى سواعد مفتولة لا الى أفكار ناضجة »(2) .

ويعد ظهور الصحافة العربية في البرازيل مبكرا اذا قيس الى ظهورها في الولايات المتحدة. فصدور « كوكب أميركا » في الشمال كان عام ١٨٩٢ ، أي بعد وصول المهاجر الاول بما يقرب من أربعين عاما . في حين أصدر سليم بالش جريدة « الفيحاء » عـام ١٨٩٥ في مدينة (كمبيناس) أي بعد وصول المهاجر الاول الى البرازيل بعشرين عاما ، وكانت بذلك أول جريدة عربية في أميركا اللاتينية(3) . وقد جلبت حروفها من المانيا ، وكانت آلتها الطابعة شديدة البطء ، ثم صدرت أول جريدة في العاصمة ريودو جانيرو وهي « الرقيب » عام ١٨٩٦ . وكان من الغريب أن يتأخر صدور أول جريدة في سان باولو ، أكبر حواضر المغتربين العرب على الاطلاق الى ١٢ أيار سنة ١٨٩٨ وحين صدرت جريدة « الأصمعي »(4) .

ويستفاد من كتاب تاريخ الصحافة لطرازي انه حتى عام ١٩٢٩ فقط أي ما قبل ٥٠ عاما بالتمام كان قد صدر في البرازيل من الجرائد والمجلات العربية ٩٥ ، وفي الولايات المتحدة ٧٩ ، وفي الارجنتين ٥٨ ، ومجموع ما صدر منها في سان باولو كان ٤٩ ، وفي نيويورك ٣٥ وفي بونيس أيرس ٢٠ ، ولا ريب في أن عدد هذه الصحف العربية قد ازداد بعدئذ فوق ذلك القدر ، ونرجح انه قد بلغ اقصاه خلال فترة تاسيس العصبة الاندلسية عام ١٩٣٣. ثم لم يلبث هذا المد الكبير ان انحسر اليوم الى ما لا يتجاوز اصابع اليد الواحدة .

على أن هذه الصحف التي شهرت مآثر المغتربين الادبية والاجتماعية واذاعت مناقب

---

(1) حبيب مسعود : مقدمة « في هيكل الذكرى » ، سان باولو ١٩٤٤
(2) الياس قنصل : ادب المغتربين ١٥ ، دمشق ١٩٦٣ .
(3) توفيق ضعون : ذكرى الهجرة ٢٢٤ ، الياس قنصل : ادب المغتربين ٣٨
(4) فيليب دو طرازي : تاريخ الصحافة ٤٥ ، ٤٢٨ جـ ٤ ، بيروت ١٩٣٣ .

قومهم وشارکتهم في سرائهم وضرائهم ... كانت تنطوي في الوقت نفسه على شر كبير ، وهذه الكثرة البالغة في عددها ليست من حيث الاساس ظاهرة سوية لدى جالية محدودة الكيان . هي في الاصل صناعة وفن ، فآلت الى مهنة وتجارة . وكان مألوفا في تلك البيئة أن يتحول التاجر عن تجارته وأن يجرب حظه في الصحافة ، أو أن يفلق الصحفي جريدته مؤثرا ممارسة التجارة . وليس غريبا أن نرى صحفا متعددة كان قد اصدرها رجل واحد ، أو نرى صحفا تلد اليوم وتموت بعد أيام ..

لقد ذهبت المساوىء الكثيرة بهيبة الصحافة « حتى اصبحت ممارستها عنوانا للخمول ومجلبة للازدراء ، وحتى غدا الصحافي سمي المستعطي ، اذ اقتحم ميدانها وهو أعزل من العدد الادبية والاخلاقية ، فاتخذها وسيلة للارتزاق وجعل منها حينا طبولا وابواقا للمديح والاطناب من غير حساب ، وحينا أداة للتعيير والمثالب والتشهير(١) » . ومن يطالع صحف المهجر البرازيلي يبدو له بيسر جو المشادة والتهاتر ، والحق أن صحافة الوطن وبخاصة لبنان لم تكن خيرا منها في المهجر ، فالطائفية والحزبية والمآرب والاهواء كانت تزيد الامة انقساما والمجتمع تمزقا ، اذ لكل فئة صحفها وابواقها تجدد كل يوم سعير الخلاف ، وتبعث كل صباح عناصر الحقد . ولم يكن غريبا أن يحمل المهاجرون خلافاتهم الى مهاجرهم ، أوليست حياتهم في مهجرهم الا امتدادا لحياتهم في وطنهم ؟ ولكن العجب أن يستشري الخلاف بين جالية تعيش داخل مجتمع غريب ، وأن تجد من عناصر الفرقة والخصام أكثر مما تجد من عناصر الالفة والوئام . انهم كما يقول الشاعر الياس فرحات(٢) :

متباينو الأذواق والأخـلاق والـ	ـعادات والنزعـات والأوصاف
كثرت مدارسـهـم فقلّ وفاقهـم	وتشعبوا بتشـعب الاهـداف
وطمت مذاهبهـم على تفكيرهـم	فغدت منابع فتنـة وخلاف

وان تسلط بعض المتطفلين على الصحافة ممن لا تنطوي جوانحهم على وازع خلقي أو تبعة قومية كان ينتهي في كثير من الاحيان بين المتراشقين الى السب والقذع وقد

---

(١) حبيب مسعود : في هيكل الذكرى ، ص ٧ .

(٢) ديوانه : « الخريف » ١٥١ .

يؤدي الى الاقتتال ، اذ لا تلبث معركة القلم أن تنقلب الى معركة المسدس(١) . واذا كان أولئك على تلك الحال وكان باسهم بينهم شديدا فليس بمستغرب من مثلهم اختلاف المنازع واختلاف القيم .

وما كان لمثل هذه الاجواء المتلبدة الا ان تسحب آثارها على الادب فيغدو « حائرا رجراجا لا يهدأ على قاعدة ولا ينتظم في سلك ولا يدور على محور(٢) » .

ان في اختيار اسماء لتلك الصحف من مثل : الصاعقة ، والسهام ، والكابوس ، والمقرعة ، والهراوة الصفراء ، والبركان الحديدي .. ما ينطوي على روح العراك وطابع التحدي .

وعندما نشبت الحرب العالمية الثانية كانت تصدر في البرازيل مئات الجرائد والمجلات بلغات اجنبية ، « وكانت هذه الصحف تعبر دائما عن اتجاهات شعوبها السياسية والاجتماعية فيثير بعضها حربا على هتلر ، وبعضها حربا على تشرشل وروزفلت ، أو على ستالين والشيوعية ، فرأت الحكومة البرازيلية ان تضع حدا لهذه التيارات السياسية الاجنبية المتناوئة واغتنمت الفرصة (لتنوزل) الصحافة ، فاصدرت قرارا يمنع الصحف المكتوبة بلغات أجنبية من الصدور(٣) » .

وعندئذ يتنفس الكثيرون الصعداء وينعمون الى حين بما كانوا يفتقدونه من هدوء ووئام . ولكن هذا الاجراء لم يكن الا بمثابة اجتياز على جسد يشكو بعض أعضائه من مرض عارض . وما لبث المفترون في البرازيل ان شعروا بفراغ اجتماعي وادبي لا يكاد يطاق ، وادركوا معنى الحرية التي كانوا ينعمون بها والتي لم يحسن بعضهم ممارستها . وقد أعرب حبيب مسعود رئيس تحرير مجلة « العصبة » عن ذلك الشعور بقوله : « ان انحجاب الصحافة العربية في منتصف عام ١٩٤١ قد عقل لساننا العربي واصاب ادبنا في صميمه ، وقضى على قرائح شبابنا

(١) مجلة « المعرفة » آب ١٩٦٤ ص ٦٢ ، دمشق .
(٢) محمود شريف ، « ثورة قازان في معلقة الارز » ص ١٤٠ ، البرازيل ١٩٤٠ .
(٣) نظير زيتون (رسالة شخصية)

وادبائنا ، واسكت تلك البلابل التي كانت تصدح في خمائل الادب فتهز النفوس وترهق الاحساس وترفع الفكر ولو حينا عن حضيض الجهاد المادي(١) » .

والحق ان المغترب كان شديد الاقبال على مطالعة صحفه العربية يتنسم فيها اخبار وطنه وجاليته ، بل وجوده نفسه ، ويجد فيها الى ذلك ما يسليه ويرضي هواه ، وهذا ما يفسر كثرة الصحف العربية التي صدرت في البرازيل . وقد انس الصحفيون هذا الميل من قرائهم فحمل بعضهم رسالة الترفيه كما حمل بعضهم الآخر رسالة الجد . وكان طابع الكثير من هذه الصحف فكاهيا هازلا ، كما كان يتخذ من العامية اسلوبا ومن الزجل أدبا ، ولعل في اسماء بعضها دليلا عليها من مثل : « ابجد هوز ، الفانوس ، الماشطة ، المقرعة ، الكابوس ، الخربر .. » . وكان التنافس بينها شديدا ، ويزيد من شدته انحياز كل لفيف من القراء الى جريدة يتتبعون ما تنشره في انتقاد الاخرى باهتمام ، مما كان يساعد على رواج هذه الصحف ، فحين أصدر احدهم جريدة اسماها (حمارة بلدنا) لم يلبث آخر حتى أصدر بعد شهر واحد جريدة تنافسها وتتحداها ، وقد اسماها (سائق الحمارة) .

وكان أدب الحفلات ونوادر المجالس وطرف الاسمار تتبوأ مكانا مرموقا في هذه الصحف وتعمل على مؤانسة قرائها وامتاع نفوسهم .

وقد امتازت الصحافة العربية في البرازيل بظهور صحفيات واديبات في ميدانها فكانت مجلة (الكرمة) أول ما صدر في سان باولو من الصحف النسائية ، ثم تلتها بعد ذلك مجلة (المراحل) . وابرز العاملات في هذا الحقل سلوى سلامة اطلس ، وماريانا دعبول ، وسلمى صايغ ، وانجال عون شليطا ، وماري يني عطا الله .. وكلهن مارسن كتابة المقالة الادبية بنجاح .

---

(١) كتابه : « في هيكل الذكرى » ٨ ، ١٠ .

ومن الظواهر التي اتسمت بها صحف هذا المهجر الجنوبي انها كانت تحمل في الغالب اسماء تنسبها الى ربوع الوطن العربي او تصلها بالارومة العربية ، فكانت في شكلها ومضمونها بمثابة سفارات غير رسمية للامة العربية . فعلى حين كانت في المهجر الشمالي صحف ومجلات تحمل اسماء عامة مثل : كوكب امريكا ، والسائح ، والسمير ، والهدى ، كانت صحف المهجر البرازيلي تحمل اسماء وطنية او قومية مثل جريدة الارزة ، وبشراي ، وفتى لبنان ، وبريد الشرق ، وفتى الشرق ، وسورية الجديدة ، والنهضة اللبنانية ، والنجمة السورية ، والميماس ، وابو الهول ، والجامعة العربية ، والفيحاء ، وامنية العرب ... ومثل سوق عكاظ ، والاصمعي ، وابو نواس ، والشدياق ، والزهراوي ، والحمراء ، والاندلس الجديدة .. الخ .

وهذه التسميات القومية لا تتجلى بوضوح في المهجر الشمالي ، ولعلها تعكس من بعض الجوانب الارتباط الوثيق بين مغتربي البرازيل وبين ارومتهم العربية وتراثهم العريق وتفسر غلبة الاتجاه القومي على ادباء المهجر الجنوبي عامة واعضاء العصبة الاندلسية بوجه خاص .

وكان من ثمار الجو العابق بشذا الاندلس في البرازيل ــ تلك الاندلس الجديدة ــ ظهور جريدة لابي الفضل الوليد تحمل اسم (الحمراء) ، ومجلة لشكر الله الجر تحمل اسم (الاندلس الجديدة) وتأسيس جمعية باسم (الجامعة الاندلسية للخطوط العربية) .. ثم اخيرا تأسيس (العصبة الاندلسية) اجل عمل ثقافي في اميركا الجنوبية كلها .

فقد آثرت فئة من فحول الشعر والنثر في البرازيل هذا الاسم « العصبة الاندلسية » لواء ينضوون تحت ظلاله لما تنطوي عليه حروفه من مغزى نفسي وفني عميق ، واتخذوا لهم من مجلة (العصبة) منبرا لادبهم ومعرضا لآرائهم .

وان الروح الاندلسية لا تأخذ مداها في المضمار الادبي الا على صفحات المجلات الادبية على نحو مماثل لما تجلى لنا في المجموعات الشعرية . فقد

اولت المجلات الادبية كالشرق ، والاندلس الجديدة ، والعصبة ، التراث الفكري والادبي ذا الطابع الاندلسي اهتماما كبيرا ، وكثيرا ما كانت تعمد الى ترجمة بعض البحوث التي كان يكتبها البرتغاليون او الاسبان او سواهم عن ازدهار الاندلس . فمما عنيت به مجلة الشرق تعريب بعض محاضرات سيجيريست Sigeriste عن (المجلة الطبية البرازيلية) حول (الطب العربي الاندلسي) ، والطبيب القرطبي ابي القاسم الزهراوي(١) . كما عنيت مجلة (العصبة) بتعريب بحوث مماثلة عن مجلة (الاندلس) الاسبانية التي كان يصدرها المستشرق ميكال اسين بالاسيوس - حول (علم الصيدلة والنبات عند العرب في الاندلس) بقلم ماكس ميرهوف(٢) وما كان يترجمه الخوري ميخائل دبيه تحت عنوان (آثار عرب الاندلس في البرازيل) .. الخ .

واذا ما انتقلنا الى البحوث والمقالات المنشأة نجد انها كانت تملأ صفحات هذه المجلات حتى لا يكاد يخلو منها عدد ، وكان للأدب الاندلسي من ذلك النصيب الاوفى . وتعد مجلة « العصبة » التي كانت لسان العصبة الاندلسية المجلة الادبية الاولى - في الوطن وفي المهاجر على السواء - التي حملت رسالة الاندلس وبشرت بها على صفحاتها ، ولم يكن ذلك منها امرا عارضا ولكنه تنفيذ لهدف كبير من الاهداف التي قامت جماعة (العصبة الاندلسية) من اجل تحقيقها وهو العناية بالتراث الاندلسي والكشف عن كنوزه الدفينة . والمتصفح اعداد (العصبة) بمجلداتها الثلاثة عشر تتجلى له هذه العناية بوضوح ، اذ تتخللها بحوث متتابعة بعنوان (من التاريخ الاندلسي) وسير العديد من اعلامه كابن عمار والمعتمد والمنصور ، كما يجد فيها القارىء مقالات كثيرة تنطوي تحت عنوان (العرب في الاندلس) او (للعبرة والذكرى) ، الى جانب مقالات كثيرة متنوعة تتناول الحياة الفنية والادبية والاجتماعية في الاندلس ، ويدور بعضها حول ابرز شعرائها وظهور فن الموشحات فيها ، وعن تطور

(١) الشرق ٢٥ كانون الاول (ديسمبر) ١٩٢١ ص ٢٥ .

(٢) العصبة ، تشرين اول (اكتوبر) ٣٧٧ .

الموسيقا في الاندلس ، وفن زرياب في قصورها ، ونماذج من تطور الخطوط العربية على يد بعض ابنائها .

ومما امتازت به مجلة (العصبة) في هذا المجال حرصها على تتويج كل عدد ـ في الغالب ـ بلوحة مصورة تشير الى جانب حضاري او تاريخي من التراث الاندلسي مثل : « وصول العرب الى الاندلس ، وصول عبد الرحمن الداخل ، مبايعة الحكم الثاني ، فتح برشلونة ، موت المنصور ، المعتصم يناقش فقهاء المرية ، دعوة هشام الى الجهاد ، جيوش المرابطين تدخل اسبانيا ، آخر ملوك غرناطة يعلن الجهاد ، سيف ابي عبد الله الصغير ، مصباح في مسجد الحمراء ، فتاة اندلسية » .

والواقع ان الصحافة الادبية والمنتديات الاجتماعية في سان باولو وريو دوجانيرو هي التي كانت تستقطب النشاط الادبي وتسد شيئا من ذلك الفراغ طوال تلك الفترة ، مثل مجلة (الشرق) و (الاندلس الجديدة) و (الجالية) .. وسواها التي كانت مرادا لاقلام الكتاب والشعراء .

مجلة « الاندلس الجديدة » :

ونظرا لما كان عليه الكثير من الصحف عهدئذ من خصام وتهاتر ، في ربوع المهاجر ، كان الاتجاه السائد قبيل تأسيس جمعية العصبة الاندلسية استبعاد الصحفيين عن تلك الجماعة الادبية ، برغم وجود لفيف من الادباء بينهم ، حرصا على سلامة المؤسسة الوليدة واملا في استمرارها وازدهارها لتؤدي رسالتها على خير وجه . وعلى ذلك ارتضى شكر الله الجر في تلك الجلسة الاولى ان يحذف اسمه من سجل الاعضاء المؤسسين انسجاما مع الرغبة السائدة برغم كونه في طليعة الذين اقاموا ذلك الصرح الادبي ، فهو يصدر مجلة (الاندلس الجديدة) ، وفي نشر اسمه بين الاعضاء خروج على ذلك الالتزام وخرق لاحد الاسس التي قامت عليها (العصبة الاندلسية) ، مما قد يجر عليها حملات تؤثر في دوام بقائها وتعوقها عن اداء رسالتها . ويبدو ان هذه اللفتة اثارت تقدير الادباء

المجتمعين ، فارتأوا أن تكون مجلة (الاندلس الجديدة) لسان حالهم ومعرضا لافكارهم .

وغير خاف أن روح المجاملة هي التي املت على زملاء الاديب الصحفي أن يؤثروا مجلته التي تصدر في ريو دو جانيرو بهذا الفضل ترضية منهم له ، وتقديرا لجهده ، مع ان سان باولو مقر (العصبة الاندلسية) ومجتمع اكثر اعضائها كانت حافلة بالصحف والمجلات ، ولم يكن من العسير ان تغدو واحدة منها لسان العصبة الاندلسية الى حين . ومما يؤيد ذلك أن الاعضاء المجتمعين شعروا بأنه ليس من الطبيعي أن يكون مقر المؤسسة وكيانها في بلد ، وان يكون لسانها في بلد آخر ، اذ اقترحوا على شكر الله ان ينتقل بمجلته الى سان باولو ولكنه اعتذر . ومع ذلك استمرت (الاندلس الجديدة) في العاصمة تنشر على قرائها نفثات اقلام عدد من رجال (العصبة الاندلسية) ، عاما وبعض العام ، حتى قيض لهذه المؤسسة اصدار مجلة خاصة بها في سان باولو دعتها (العصبة) ، وذلك بعد نحو عامين من تأسيس جمعية (العصبة الاندلسية) ، ووكل أمر تحريرها الى العضو حبيب مسعود ، فصدر العدد الاول مع غرة عام ١٩٣٥ .

والمتتبع لما كان ينشره اعضاء (العصبة الاندلسية) من نتاج ادبي خلال الفترة التي سبقت انشاء المجلة الرسمية للمؤسسة يلاحظ انهم لم يلتزموا بالتوصية التي كان اصدرها المؤسسون الذين حضروا الجلسة الافتتاحية في أن تكون مجلة (الاندلس الجديدة) لسان حال (العصبة الاندلسية) ، فكان بعضهم ينشر مقالاته او قصائده في صحف سان باولو ومجلاتها دون أن يحصر ما ينشره في (الاندلس الجديدة) .

وهذا الامر يتفق مع ما أورده توفيق ضعون في افتتاحية مجلته (الدليل) على اثر انبثاق (العصبة الاندلسية) اذ قال(١) : « والاعضاء غير مقيدين

(١) مجلة (الدليل) العدد الثالث من السنة الخامسة ، ١٠ شباط (فبراير) ١٩٣٢

بواجب نشر منتجاتهم في صحيفة دون أخرى ، على انهم متخذون على انفسهم عهداً بأن يثبت كل منهم تحت توقيعه نسبته الى العصبة الاندلسية » وهذا الكلام يعني انه لم يكن هنالك من سبب وجيه يقتضي من اعضاء العصبة الاندلسية كافة ان يقصروا نتاجهم على مجلة واحدة **لا يمت صاحبها من الناحية الرسمية بصلة الى العصبة الاندلسية . ومما يؤكد عنصر الاختيار في هذا الموضوع ان أعضاء (العصبة الاندلسية)** انفسهم بقوا على هذه الحال حتى بعد صدور مجلتهم (العصبة) فلم يكونوا ملزمين بأن يخصوها دون سواها بنتاجهم على الرغم من كونها مجلة عصبتهم ولسان حالها .

مجلة الشرق :

لم تكن مجلة « الشرق » مجلة ادبية متخصصة ، بل كانت مجلة مصورة ذات طابع ادبي ثقافي اجتماعي . وكانت واسعة الانتشار في أوساط الجالية العربية . وقد اصدر هذه المجلة الاديب السوري المهاجر موسى كريم ، وهو من اعلام الصحافة والثقافة والتأليف في المهجر البرازيلي . صدرت « الشرق » في سان باولو منذ العشرينات في هذا القرن ، فكانت مراداً لاقلام الكثيرين من نبهاء الجالية العربية ولا سيما الشعراء ، وذلك قبل نشوء جماعة العصبة الاندلسية بأمد غير قصير . وعلى صفحاتها كانت تتالق قصائد الشاعر القروي والياس فرحات ونعمه قازان ... وكانت اناشيد مطولة « عبقر » الشعرية لشفيق معلوف تظهر فيها تباعاً الى ان اكتمل عقدها وذلك قبل ان تصدر في كتاب مستقل عام ١٩٣٦ عن مجلة « الشرق » نفسها .

وكانت مجلة « الشرق » ترمي الى اذكاء التفاعل بين الثقافتين العربية والبرازيلية ، ومن هنا كانت ــ شان العديد من المجلات المهجرية ــ تصدر في شطرين يضمان صفحات عربية واخرى برازيلية ليتسنى لها الخروج الى محيط اوسع .

ومما يحز في النفس ان زحف الكتابات البرتغالية لاقلام البرازيليين اخذ

يطفى عاما بعد عام على هذه المجلة وسواها على حساب الكتابات العربية التي كانت تنحسر مع مرور الايام . وما كان هذا في واقع الحال سوى مرآة جلية تعكس اضمحلال الثقافة العربية وانزواء لغة الضاد داخل نفوس فئة مؤمنة ممن كانوا يتمسكون بالحرف العربي – برغم تضاؤل عددهم – كما يتمسك الغريق بما يتوسم فيه الخلاص .

مجلة « العصبة » :

دخلت العصبة الاندلسية في عهد جديد حين أصدرت في غرة عام ١٩٣٥(١) مجلة شهرية باسمها لتكون لسان حالها دعتها (العصبة)(٢) وذلك بعد مضي عامين على تأسيس تلك الجماعة ، فتكاثر اعضاؤها وتضاعف نشاطها وذاع صيتها . وعندما صدر العدد الاول اهدي الى « ميشال معلوف رئيس العصبة الاندلسية اقرارا بفيرته عليها » . وقد اوكل امر المجلة وشؤون تحريرها الى حبيب مسعود احد كتاب العصبة الاندلسية . وكانت له قبل ذلك خبرة في العمل الصحفي مكنته من ممارسة عمله على خير وجه ؛ « وقد قام بتنفيذ الخطة التي رسمها مؤسسو العصبة الاندلسية لها ، فعادت للادب العربي في المهجر هيبته وكرامته »(٣) .

توجت الصفحة الاولى من كل عدد باسم المجلة (العصبة) مكتوبا بالخط الكوفي ، وتحته عبارة (مجلة ادب وفن) بحرف صغير . وكان متوسط عدد صفحاتها مائة وعشرين صفحة من قياس ١٨ × ٢٤ سم . وتمتاز المجلة بجودة الاخراج واتقان الشكل ، فالورق جيد النوع والحروف جلية وهي في كثير من الاحيان مشكولة وبخاصة في الشعر ، وقل ان يقع

(١) ظن بعض المؤلفين خطأ ان عام صدور المجلة هو عام تأسيس العصبة الاندلسية ومنهم اكرم زعيتر في كتابه : مهمة في قارة ص ٢٩ ، ومحمد عبد الغني حسن في كتابه : الشعر العربي في المهجر ص ٥٠

(٢) يذكر جورج صيدح واكرم زعيتر في مواضع من كتابيهما حول ادبنا المهجري ان اسم المجلة هو « العصبة الاندلسية » في حين انه « العصبة » .

(٣) مجلة (العصبة) : ٤-كانون الثاني ٤ – شباط (يناير – فبراير) ١٩٥١ ص : ١٦٥

القارىء فيها على خطأ في الطباعة . وقد حرص رئيس التحرير على تتويج **كل مقالة او قصيدة بعنوان على طريقة النموذج (كليشيه) يرسمه بخطه** الجميل الذي اتقنه وعرف به في المهجر .

اما مادة المجلة فيغلب عليها الطابع الادبي ، وللشعر فيها نصيب وافٍ ، ويتصدر كل عدد مقالة افتتاحية تعالج قضايا نقدية او ادبية واحيانا اجتماعية ، وابواب اخرى ثابتة في الغالب يتناول بعضها بحوثا علمية تواكب سير الحضارة ، ومختارات من عيون الشعر العربي القديم تحت عنوان (خمور معتقة) تنم على اجلال للتراث التليد .

وقد استطاعت المجلة ان تحقق الى حد كبير احد اهداف العصبة الاندلسية وهو « ان تنقل الى الشرق العربي ادب المهجر والى المهجر ادب الشرق » ، فعلى صفحاتها التقت انبه الاقلام من ارجاء الوطن العربي وسائر المهاجر مثل اسماعيل ادهم ، وفليكس فارس ، وحسن كامل الصيرفي وصالح جودت وحسن حبشي .. وسواهم من مصر .. وفدوى طوقان وعيسى الناعوري وروكس العزيزي وحسن الكرمي من فلسطين والاردن ، ومصطفى جواد وانستاس الكرملي ونازك الملائكة .. من العراق . وسامي الكيالي وشاكر مصطفى وعدنان مردم بك وزكي المحاسني من سورية . وحليم دموس وقسطنطين زريق وشبلي الملاط وكرم ملحم وصلاح لبكي .. من لبنان . واخيرا فيليب حتي وجورج صيدح وندرة حداد وعبد المسيح حداد واحمد زكي ابو شادي وجورج عساف وجان زلاقط وزكي قنصل .. من المهاجر الاخرى

وقد جاء في افتتاحية العدد الاول من مجلة (العصبة) انها ترمي الى « ادب لا يبلل حواشيه رشاش العقائد السياسية ، والمذاهب الدينية والمجاملات الاجتماعية وتقف حاجزا بين صحيحه وفاسده » . لقد عانى كل مغترب غيور من طغيان المآرب السياسية وما كانت تجره على الجالية العربية من اذى ، حتى بات مقتنعا بأنه ما دخلت السياسة امرا الا افسدته . وانسجاما مع هذا المبدأ حالت العصبة الاندلسية دون قبول

رجال الصحافة في عداد اعضائها ولو كانوا في عداد الادباء . وبقيت امينة لمبدئها فشطبت اسم الشاعر شكر الله الجر من عضويتها حتى **هجر الصحافة ، ولم تمنح عضويتها توفيق ضعون الا بعد احتجاب** مجلته . حتى انها ضحت ببعض اعضائها حفاظا على هذا المبدأ وفي مقدمتهم الشاعر الياس فرحات والباحث توفيق قربان ..

ومع ان النص على ضرورة صون الادب عن شوائب السياسة كان حاجة ملحة اقتضتها الحياة الادبية الحامية في البرازيل والتجارب الاجتماعية المريرة ، فان ذلك لم يكن بدعا من جمعية ادبية كالعصبة الاندلسية ، فقد عملت (الرابطة القلمية) في نيويورك من قبل بهذه الروح ولم تؤمن بجدوى تأثر الادب بالاحوال السياسية ، كما جعلت جماعة « ابولو » في مصر غرضها الاول « السمو بالشعر العربي » ، وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا(١) . وعندما صدر العدد الاول من مجلة (الرسالة) في مصر جاء في افتتاحيتها بقلم احمد حسن الزيات(٢) « ان غاية الرسالة هي ان تقاوم طغيان السياسة » ..

فقد كان الشرق العربي يعاني اضطرابا في المفهوم الديمقراطي وفوضى في الحياة السياسية ، ولم يكن المهجر الا امتدادا لتلك الاحوال .

وكان البعد عن القضايا الدينية المبدأ الآخر الذي حرصت العصبة الاندلسية على مراعاته ، وقد ورد في دستورها مقرونا بمبدأ البعد عن السياسة ، لان الانغماس فيها يؤدي الى نتيجة واحدة هي الشقاق . فالطائفية هي العلة المزمنة التي كان يشكو منها المجتمع العربي الذي كان المغتربون في مهاجرهم جزءا منه ، ولكنها في لبنان كانت الداء الذي لا برء منه لعوامل تاريخية واجتماعية متعددة ؛ كان التعصب الطائفي في جملة العوامل التي زهدت المهاجر في بلده . ولكنه كان كمن يستجير من الرمضاء بالنار ، وكأن الخلاف المذهبي سبقه الى العالم الجديد .

---

(١) مجلة (ابولو) ايلول (سبتمبر) ١٩٣٢ ، وهي المادة الثالثة من دستور جماعة ابولو .
(٢) مجلة الرسالة ، العدد الاول ، السنة الاولى ١٩٣٢ ، ص ٢ .

فالموارنة في جانب والارثوذكس في جانب ثان والانجيليون في جانب آخر ؛ ولكل طائفة كنيستها وجريدتها وناديها ومستشفاها .. وكثيرا ما تشف الطائفة عن نزعات سياسية معينة يكون نتيجتها الطبيعية استفحال الخصومة واستشراء التعصب .

ومما جاء ايضا في افتتاحية العدد الاول من مجلة (العصبة) في تفصيل هذا المبدا ان خطتها « الا تتصدى للاديان او المذاهب الا في المواقع التاريخية والعلمية التي يراد منها الافادة المطلقة دون اقل مس ولمز ولا تلامس الشخصيات ايا كان وجهها ، فانما نحن نريد أن نبرز صورة **صبيحة وضيئة لمجموعنا ، لا ان نعرض صورة تتزاحم فيها الشحناء** والبغضاء ، وان نعرض مثالا انيقا من مجموعنا صقل اخلاقه احتكاكه بالشعوب الراقية ، وخلصت نفوسه من شوائب التعصب » .

وكان من المبادىء الاساسية لدى انشاء جمعية العصبة الاندلسية التي **جعلت من صفحات مجلتها ميدانا لحملها « أن تنقل الى الشرق العربي** ادب المهجر والى المهجر ادب الشرق ، ورسالتها ايضا ان تطلع العالم العربي على بدائع الفكر الغربي ولا سيما البرازيلي(١) » .

وقد تم هذا التبادل الثقافي بين الوطن والمهجر على نطاق واسع على صفحات مجلة (العصبة) التي نالت بمادتها ورصانتها منزلة رفيعة في الاوساط الادبية في الوطن العربي ، وكان عدد من ادباء الوطن يغذيها بنتاجه ، كما كان لغيف من شعراء العصبة الاندلسية وكتابها ينشرون نتاجهم من حين الى آخر في مجلات مصر مثل المقتطف والكتاب وابولو ، فضلا عن مجلات سورية ولبنان وصحفهما . واعداد مجلة ابولو التي كان يرأس تحريرها الشاعر المجدد احمد زكي ابو شادي على قلتها تحوي قصائد غير قليلة لشفيق معلوف ورياض معلوف والياس فرحات والشاعر القروي وعقل الجر وشكر الله الجر .

وقد كتب أبراهيم المصري وعادل الغضبان وحسن الصيرفي وصالح

(١) مجلة (العصبة) كانون الاول (ديسمبر) ١٩٥٣ ص : ٥-٥ .

جودت ومحمود أبو الوفا وسواهم من الادباء المصريين في مجلات الكتاب وابولو والمقتطف والبلاغ مقالات نقدية تحلل آثار شعراء العصبة الاندلسية وسواهم من ادباء المهجر، وتعرف بنتاجهم، فضلا عما كانوا يبثونه مجلة (العصبة) من نتاج قرائحهم..

ومن يتصفح مجلدات (العصبة) يلاحظ ان المعرب عن الادب الفرنسي وبخاصة شعراء الرومانتيكية يشكل نصيبا وافيا، في حين ان ما كان معربا عن البرتغالية كان محدودا يقتصر على ما دبجته سلمى صايغ حول الادب النسوي البرازيلي، وما عربه شفيق معلوف من شعر كاسترو ألفس وسواه، او ما ترجمه اسكندر كرباج من بعض الاقاصيص. ولعل سبب هذه الظاهرة ان عددا من كتاب العصبة كانوا من ذوي الثقافة الفرنسية التي كانت تتمتع في لبنان بامتياز خاص، في حين ان القليلين منهم تمكنوا من اللغة البرتغالية وغاصوا على الادب البرازيلي بوجه خاص. وقد عمدت مجلة العصبة ـ في جملة ما عمدت اليه ـ الى اقامة مسابقات شعرية عديدة مفتوحة للجميع في الوطن والمهجر، وخصصت جوائز مالية تمنح للقصائد الفائزة.

وكان شعراء العصبة الاندلسية وكتابها في البرازيل يتولون احيانا مهمة التحكيم دون ان يباح لهم الاشتراك في هذه المسابقات، كما شارك في لجان التحكيم عدد من إعلام الشعر العربي الحديث مثل خليل مطران وبشارة الخوري وخليل مردم بك

لقد تبرع ميشال معلوف عميد جمعية العصبة الاندلسية في البرازيل بنفقات تأسيس مجلة (العصبة) من حروف طباعة وورق ومكتب وسوى ذلك من المتطلبات. وكلف بعد ذلك حبيب مسعود باصدار المجلة وفقا للشروط التي وضعتها الهيئة الادارية للعصبة الاندلسية، وذلك بأن يتولى بدوره الانفاق على المجلة وجمع الاشتراكات والاعلانات لحسابه الخاص.

وهذا يعني انه ترك لرئيس التحرير الامور المالية دون ان تلتزم المؤسسة تجاهها بما ينجم عن استمرار صدورها من ربح او خسارة .

والحق ان صدور مجلة (العصبة) في مطلع عام ١٩٣٥ كان بمثابة دخول المغتربين العرب في البرازيل في مرحلة جديدة من النشاط الادبي ، فقد غدت لهذه المجلة منزلة رفيعة في مضمار الحياة الادبية ، ليس في المهجر البرازيلي فحسب ، بل في ارجاء الوطن العربي

ولكن هذا المعين الثر لابد له ـ اذا لم ترفده الروافد ـ ان ينضب فقد اخذت تلك الشعلة الادبية المتوهجة في المهجر توفي على الذبول بعد ان **انتثر عقد اصحابها حين اخترمت المنية الكثيرين منهم ، وعاد بعض من** قدرت له العودة إلى الوطن ... واخذ الجيل العربي يذوب كالجليد في **ذلك المحيط الاعجمي ، واعقبه جيل ابتعد عن لغة آبائه وعن مذاق** ادبهم ، فشحت الاقلام وتضاءل عدد القراء ، حتى اثقلت النفقات كاهل المجلة ، ولكن شفيق معلوف رئيس العصبة وحبيب مسعود رئيس تحريرها (ظلا عاملة من فلول العصبة ابت الاستسلام فبذلت في سبيل استمرار المجلة ما وسعها الجهد كما بذل شفيق معلوف من ماله ما وسعه البذل ، وكأنما عز عليهم ان تحتجب اكبر ثمرة من ثمار العصبة الاندلسية بل الدليل الساطع على بقائها في سجل الأحياء . وفي ذلك راح حبيب مسعود يقول(١) :

« لقد اختارت العصبة صليبا ثقيلا فحملته راضية ولا تبرح تحمله حتى تنهك قواها فتسقط ويسقط معها . وهل من صليب اثقل من صليب الادب الذي لا يعفر وجهه ولا يطاطىء راسه .. » . وقد ظلت المجلة في حياتها الاخيرة « قائمة على نتاج قلمين او ثلاثة من اقلامها ، واصبح جل ما يصدر فيها من انتاج وقفا على بعضهم يوقعه بأسماء مستعارة ، او **ينشره غفلا اخفاء للواقع المؤلم »(٢) .**

(١) مجلة (العصبة) ، كانون الثاني ـ شباط (فبراير) ١٩٥١ ، ص ١٦٥
(٢) شفيق المعلوف : (مجلة العالم) كانون الثاني (يناير) ١٩٦١ ، ص ٦٠

ولكن لابد مما ليس منه بد ، فقد صدر عدد (العصبة) الاخير في نهاية عام ١٩٥٣(١) وكان به احتجابها .

لقد تركت هـذه المجلة في خزانة الادب العربي ثلاثة عشر مجلدا حافلا بأفضل ما خلفه شعراء العربية وكتابها في المهاجر الجنوبية ، وجلها آثار خالدة كان مصيرها ـ لولا المجلة ـ الى الضياع . لقد اتسمت المجلة بطابع الرصانة والجد حتى غدت نموذجا يحتذى في الصحافة الادبية . « والحق ان المحيط الادبي في المهجر البرازيلي لم يعرف قبل انشاء (العصبة) ان للأدب وجها غير الوجوه التي عرفها فاستقبحها واستنكرها، فلم يذكره احد مرة الا بالثناء والاطراء ، وبذلك رفعت مكانة الادب في الاذهان واغلت شأنه في النفوس وشادت له الهياكل في القلوب . فعادت للأدب هيبته وكرامته في نفوس كانت قد مجته وعافته .. » (٢) .

وكان على (العصبة) ان تخرج من المضمار بعد ان بقيت فيه حتى الرمق الاخير وادت رسالتها كاملة ، ولكنها لم تخرج منه الا كما سبق لها ان دخلته وهي اغنى ما تكون مادة وابهى ما تكون حلة ، على نحو ما يخرج الجواد الاصيل من الحلبة وهو موفور القوة جم النشاط .

وهكذا زال بزوال هذه المجلة ، مجلة العصبة الاندلسية ، آخر تاج ادبي رصين في المهجر .

(١) ذكر فيليب حتى خطأ في كتابه (لبنان في التاريخ) ان المجلة توقفت سنة ١٩٥٠ .
(٢) توفيق ضعون : ذكرى الهجرة ٣٥٥ .

الأسلوب واللغة

عدنان بن ذريل

الصلة الوثقى التي بين حياة كل من الادب واللغة، تعود الى المداخلة التي عليها مقومات كل منهما، بعضهما بالنسبة الى بعض، على مستويات (الصوت) والتركيب، والدلالة. (الادب) تعبير بواسطة الكلمات، والجمل عن عقل صاحبه، ووجدانه؛ و (اللغة) منظومة معجمية من المفردات الدوال على أشياء الحياة، وموضوعاتها، اي المدلولات. وان الفاعلة الواقعة، بالتالي، على مقومات الادب، تنعكس تلقائيا، بشكل مباشر، وغير مباشر على مقومات اللغة؛ وذلك بفعل التكامل الذي بينهما في الاستعمال اللغوي. ان لغة الادب صدى المراس الفني على القول، وتختلف عن (الاستعمال العادي) للكلمات، والجمل، بتراكيبها، وافكارها، وعواطفها، وأيضا اخيلتها، واسلوبها، وجرسها؛ ولذلك تدرس، وتؤصّل، لانها تكشف باستمرار عن أحوال للقول، وقدرات على التعبير، لا تتوفر في الكلام العادي.

البلاغة والاسلوبية

وقد لعبت، وتلعب البلاغة دورا اساسيا بين علوم الادب، ونقده؛ اذ تعلم الافضل من القول، والاقوم من التراكيب، بمعيارية تقوم على الذوق السليم، والحدب على التراث،

ولكن طموح (الاسلوبية) اليوم ان تكون فرعا في شجرة الالسنية ، اي علم اللغة الحديث ، ينبهناالى حقيقة البحث البلاغي ، ومعياريته ، وايضا حدودهما ..

ان الاسلوبية تريد اليوم ان تحد بحثها بالظاهرتين التكاملتين ، المتساندتين في الادب ، شعره ونثره ، وهما : الظاهرة الاسلوبية ، والظاهرة اللغوية .. انها تريد على الخصوص دراسة (الاسلوب) من خلال اللغة ، وليس من خلال القواعد المعيارية ، السماعية او القياسية التي للبلاغة ، او سواها .

والسؤال المستجد اليوم اذن ، هو : هل تستطيع الاسلوبية كعلم حديث للاسلوب ، ان تقوم مقام البلاغة ، او ايضا ان تلعب دورها التعليمي ، المعياري ؟. هل تستطيع التوفيق بين المنهجية العلمية(1) التي للبحث اللغوي ، الحديث ، وبين الطابع اللوقي الذي للبلاغة ، او النقد الادبي ؟.

تمثل اليونان (البلاغة) تمثلا شموليا ، على انها فن ، اي صنعة ، هي الجانب النظري لممارسة التاليف الخطابي ، والذي هو ابرز انواع النثر عندهم وقتها ؛ وانها بالتالي فن الاقناع ، وتتوجه الى الحاكم ، والنظار(2) .. في حين نشأت البلاغة العربية ، وترعرعت جنبا الى جنب مع علوم الادب والكلام ، مثل النحو ، والصرف ، والنقد الادبي ، وفقه اللغة ، وعلم الكلام ، وغيرها ..

ومن حيث ان اللغة العربية لغة معربة ، اي تصطنع الاعراب ، فقد انصرفت همم البلاغيين الى دراسة التراكيب اللغوية ، والنحوية ، باعتبارها تراكيب بلاغية ؛ فقالوا من (المعاني الاضافية) التي لهذه التراكيب ، انها معاني النحو ، كما قالوا في المجاز العقلي انه مجاز اسنادي ، او حكمي .

---

(1) وفي نظرنا لا تتعارض الاسلوبية مع البحث البلاغي ، ولا مع النقد الادبي ؛ بل هي تستفيد منهما ، كما تساعدهما في حدود الامكان العلمي ..

(2) وهو رأي ارسطاليس في الخطابة ؛ في حين ذهب الفارابي ، في تلخيص الخطابة ، ومن بعده ابن رشد في تلخيصه الى ان السامعين ثلاثة : المناظر ، والحاكم ، والمقصود اقناعه ؛ وجعلهم ابن سينا في خطابته : الخصم ، والحاكم ، والنظار ؛ راجع تحقيق خطابة الفارابي ، للدكتور محمد سليم سالم ، مصر ١٩٧٦ ..

وقد عرف العرب خطابة ارسطاليس ، وكتابه عن الشعر ؛ الا انهم لم يتفاعلوا مع تعاليمهما(٣) .. اذ الخطابة فن للاقناع ، وتتحدث عن التاليف الخطابي ، كما أن كتاب الشعر يتحدث عن انواع شعرية مركبة ، وصعبة يجهلها العرب ، مثل المأساة والملهاة والملحمة ؛ ولذلك اهملوا تقسيمات الكتابين ، وتحليلاتهما .

وبالفعل ان ظروف المجتمع العربي وقتها ، لم تسمح لهم بتجاوز تجارب ادبهم ، شعره ونثره ؛ أو اذا تجاوزوها فمن أجل دراسة الاعجاز القرآني ، الشغل الشاغل لهم ، لغويا ، وبلاغيا ، وكلاميا .. ومن هنا عنايتهم بالجملة ، ومفرداتها ؛ اذ الشعر عندهم جوامع كلم ، ونثرهم جمل مسجوعة ، وكلاهما على غاية من الايقاعية ، يصطنعان مختلف المجازات.

ولذلك كله انتهت (البلاغة العربية) الى ان اصبحت مجموعة علوم ثلاثة ، هي : البيان ، والمعاني ، والبديع(٤) . يدرس علم البيان تادية المعنى الواحد بطرق مختلفة ؛ ويدرس علم المعاني احوال اللفظ العربي في التراكيب اللغوية والبلاغية ؛ ويدرس علم البديع المحسنات اللفظية والمعنوية ؛ ولم تفرد البلاغة العربية بحثا لدراسة الايجاد ، اي ما يسمى اليوم بالدراسة النفسية للادب ، او دراسة التنسيق ، اي خطة العرض في الاثر الادبي .

وقد اهم البلاغيين العرب موضوعان كبيران ، هما : تركيب الجملة العربية بلاغيا ، ثم اسرار الحسن فيها .. في الجملة درسوا بناءها ، واشكال تراكيبها ، ومعانيها ؛ وابرز نظرياتهم فيها أثر (النظم) في بلاغة القول ، وتعود للجرجاني ؛ اذ ربطوا النظم(٥) بمعاني

(٣) وقد ذهب الدكتور طه حسين الى أن أرسطاليس معلم العرب والمسلمين في الفلسفة ، وايضا البيان والبلاغة ، وان النظم الذي قال به الجرجاني هو نفسه الاسلوب ؛ ولكن ذلك مبالغ فيه ، وقد رد عليه عديدون ، منهم ابراهيم سلامة ، واحمد احمد بدوي ، وغيرهما ..

(٤) عزل السكاكي موضوعات كل من البيان ، والمعاني عن ما كان يشوبها من اعتبارات نقدية ، وكلامية ، واضاف اليها المحسنات ، وتبعه القزويني في ذلك ، واطلق على المحسنات اللفظية ، والمعنوية اسم علم البديع ..

(٥) يرى طه حسين أن (النظم) في مصطلح الجرجاني يقصد الاسلوب ، والاصح انه يقصد التركيب ، بدليل ان الجرجاني ، ومن تبعوه فسروه بمعاني النحو ، والتركيب اليوم ابرز مباحث اللغة، والاسلوبية، ويدرس لغويا، وبلاغيا دراسات علمية بنيوية، ودلالية.

النحو ، وهي المعاني التي ابتنى عليها السكاكي علم المعاني ، وتدور حول بلاغة الاسناد ، واما المباحث العربية في التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، فقد استغرقتها التحليلات ، والاعتبارات ، ومعظمها منطقي ، وكلامي في الحقيقة والمجاز ، التخييل والوهم ، وجاءت مثل تصنيفات تتعلق بالمشبه ، والمشبه به ، وما بينهما من علاقة ، أو ما في قرائنهما من اسناد .. وكذلك عزلوا (التحسين) عنها ، وجعلوا بعضه لفظيا ، وبعضه الاخر معنويا ؛ وهو يختلف في شكله ومضمونه عن التحسين في البلاغة الغربية .

العرب اعتبروا (التحسين) عامل حسن للفظ ، أو للمعنى ، كالجناس ، والطباق ، والالتفات وهلم جرا ، والتي ربطوها بمقتضى الحال ، ودرسوها في حدود الجملة ، ولم يتنبهوا الى اسلوبيتها ، أو صلاتها بالايجاد ، والانواع الادبية .. في حين أن التحسين عند (اليونان) تزيينات اسلوبية في عرض الافكار ، وسبك العبارة ؛ ويطلق عليه (التزيين) ؛ وهو عندهم نوعان : سهل ، وصعب . (التزيين السهل) هو استعمال صور التركيب ، وصور الفكر ، و (التزيين الصعب) هو استعمال المجازات على اختلاف انواعها(٦) .

وقد اتجهت بعض الدراسات النقدية والبلاغية اتجاها نفسيا ، واقامت تحليلاتها على اساس نفسي ، مثل دراسات نقد الشعر ، ونقد النثر ، لقدامة بن جعفر(٧) ، او تحليلات البلاغيين ، ومنهم السكاكي للمحسوسات ، والاخيلة ، والذوق ، وسواها ؛ الا انها لم تؤثر في التمثل العام الذي للبلاغة وقتها ، في مباحثها في البيان ، أو المعاني ، أو البديع ، كما انها لم تؤثر على الفكر البلاغي ، والذي ظلت تحليلاته في حدود الجملة ، اسنادها ومعانيهـــا .

البلاغـة في الغرب

قسَّم (ارسططاليس) كتاب الخطابة الى ثلاثة اقسام : الايجاد ، والترتيب ، والتعبير ؛

(٦) وقد ظلت البلاغة الغربية ، حتى القرن التاسع عشر تعتبر صور البلاغة تزيينا ، وتطالب بحسن الاستعمال لها ، ثم اعتبرتها ماهية الاسلوب ، وانها لاتنفصل عن الادب ، وانواعه ..

(٧) وقد اعتبرت وقتها أنها من عمل أهل المنطق ، في الدراسة والنقد الادبي .

حيث فصّل المسائل النفسية ، والمنطقية ، والفنية المتعلقة بالتأليف الخطابي ، وبلاغته، اي حججه ، وادلته ، تنسيق أجزائه ، عرض هذه المعلومات ، والجمل والمفردات ، العبارة والاسلوب ، ثم الاقناع وتحقيق الخطيب له .

وقد حافظ الغربيون على هذا التمثل الارسطاليسي ، وتقسيمه البحث الى ايجاد ، وترتيب ، وتعبير(٨) ، واعتبروه نموذجا لدارسة البلاغة ، يستعينون عليه بدراسة ارسطاليس للشعر ، وانواعه ، وهم لايزالون يحافظون الى الان على ذلك .. وتعتبر كتابات شيشرون ، ثم كينتليان في الخطابة ، والخطيب ، وكتابات هوراس ، ثم بوالو في فن الشعر ابرز ما ظهر في حقيقة الفن القولي ، شعره ، ونثره .

ان البلاغة الغربية ، منذ نشأتها عند اليونان حتى اليوم ، لا تفصل بحث الاسلوب ، عن بحث (الانواع الادبية) ، كما انها لاتفصله عن بحث صور البلاغة ، والتي هي في نظرهم اقرب الطرق الى التعريف بالاسلوب .. ان لكل نوع ادبي في نظرهم ، طريقة في التعبير تلائمه ، بحيث ان اختيار الالفاظ ، والملاءمة بين الجمل والافكار ، شيء من متطلبات العمل الادبي ، في جميع المعاني ، او صياغة العبارات .

والبلاغيون اليونان ، ومن بعدهم الغربيون عامة ، يميزون بين ثلاثة انواع ، من الاساليب، ــ ١ ــ الاسلوب البسيط او السهل ــ ٢ ــ الاسلوب المتوسط او المعتدل ــ ٣ ــ الاسلوب الجزل أو السامي وانا نجدها في كتابات (فرجيل) ، ودولايد البلاغي ، اذ قسمه الى ثلاثة قطاعات ، تخترقها حلقات نازلة الى مركز الدائرة ، تشير الى : الظرف الاجتماعي ، والاسماء ، والحيوانات ، والادوات ، والامكنة ، والنباتات ، والتي تلائم الموضوعات الادبية المطروقة .

مثل ذلك (٩) ، اذا تحدثنا عن الفلاح ، فإن اسمه (ساليوس) ، وهو في حقله المزروع بالاشجار المثمرة ، يحرث الارض بمحراثه المربوط الى البقرات .. واما اذا تحدثنا عن

(٨) يقول ابن المعتز ، والشيباني : ان البلاغة بثلاثة امور ، ان تغوص لحظة القلب في اعماق الفكر ، وتتأمل لوجوه العواقب ، وتجمع بين ما غاب وما حضر ، ثم يعود القلب على ما اعمل به الفكر ، فيحكم سياق المعاني ، ويحسن تنفيذها ، ثم يبديه بالفاظ رشيقة ، مع تزيين معارضها ، واستكمال محاسنها .. ــ ، اورده لويس شيخو ، في كتاب علم الادب ، بيروت ١٩١٣ ، ط ٢ ، ج ٢ ، ص ٦ ، ورأى فيه اصول علم الخطابة : الايجابية ، والترتيب ، والتعبير ..

(٩) الاسلوبية لبيير جيرو ، ط ٨ ، باريز ١٩٧٥ ، ص ١٦ ــ ١٧ .

القائد ، فان اسمه (هيكتور) ، ومتوجا بالغار ، والى جنبه سيفه ، يطوف ميدان القتال على حصانه ، وعلى ذلك تكون حياة الفلاح يصورها الاسلوب البسيط ، ومفرداته، في حين ان شجاعة هيكتور يليق بها الاسلوب الجزل ، ومفرداته .

وبالنسبة لملاءمة هذه الاساليب الثلاثة ، للانواع الادبية ، يقولون عادة ، ان (الاسلوب البسيط) قريب من لغة المحادثة ، بنبرته العادية ، وخلوه من التزيينات ، في حين ان (الاسلوب المتوسط) مليء بالرونق ، والاناقة ، ويلائم الافكار الدقيقة ، والعواطف المتزنة ، بينما يتميز (الاسلوب الجزل) بنبل افكاره ، وعمق عواطفه ، وفخامة مفرداته، وصوره.

ويذكر الاب فانسان ان الاسلوب الاول يصلح للرسائل ، والحوار ، والثاني للتاريخ ، والملهاة ، والثالث للمأساة (١٠) .. ويتساءل جورج غرانتي : — لماذا نفرض على التاريخ الاسلوب المتوسط ، ولا نسمح للمأساة الا بالجزالة ؟.. ثم يقول ، يبدو على العكس ان النوع الادبي الواحد ، لايكتفي بأسلوب واحد ، في حين تظل الاساليب على اختلافها شيئا طبيعيا ، تتطلبه الفكرة ، والعاطفة (١١) .

الصور البلاغية

الصور البلاغية ، ويقال لها ايضا صور الاسلوب (١٢) ، تراكيب للقول ، اوطرائق في الكلام اكثر حيوية من الكلام العادي ، وغايتها ابراز الفكرة بشكل حسي ، وهي ، انها بما فيها من دقة ، واصالة ، وجمال تساعد على لفت انتباه القارىء ، او السامع ، الى مضمون الخطاب الادبي .. فهي تجعل الافكار اكثر رونقا ، واكثر تأثيرا .

وهذه الصورة عديدة ، ومتنوعة على شتى المستويات التي للظاهرة الاسلوبية ، كظاهرة لغوية ، ادبية ، اي مستويات الصوت والنطق ، والبناء والتركيب ، والنقل المجازي والتعبيرات المنمقة ، والتجربة فكرها ووجدانها .!

(١٠) نظرية التأليف الادبي ، لكليمان فانسان، ط ١٣ ، باريز ١٩٣٦ ، ص ٢٥٢ — ٢٥٢ .

(١١) التأليف والاسلوب ، لجورج غرانتي ، ط ٥ ، باريز ١٩٢١ ، ص ١٠٧ .

(١٢) انظر مثلا المرجع السابق الذكر ، فصل صور الاسلوب Figures de Style ص١٥٤ وما بعدها ..

وتطلق صور الاستعمال(١٣) على حالات من تصريف الكلمة ، مثل القلب المكاني ، والترخيم ، والادغام ، والاضافة وغيرها ، وتتعلق بالكلمات كتابتها او نطقها ، كما تطلق صور البناء(١٤) على التقديم والتأخير ، والحذف ، والحشو ، والنسبة ، والفصل والوصل ، والتقابل ، والتكرار ، اي تركيب الجملة ، ونظام المفردات فيها .

ان (النحو) يدرس في هذه الصور صحة التركيب ، ودقة الدلالة ، في حين ان(البلاغة) تدرس الطاقة التعبيرية الخاصة بكل منها ، وبالتالي المردود الجمالي الفني الذي لكل منها .. ثم هناك صور الالفاظ ، وصور الفكر (١٥) ، وهي قسمة قديمة ترجع الى اليونان .

(صور الالفاظ) تنقسم الى صور تركيب ، اي بناء للجملة ، والى مجازات ، و (صور الفكر) تنقسم الى صور خيال ، وصور عاطفة ، وصور تفكير ، الاولى تتلاشى حين نبدل الفاظها بالفاظ اخرى ، نحو زيد اسد ، اذ باستطاعتنا تبديل لفظ اسد بشجاع ، ويظل المعنى كما هو ، والثانية تمكث رغم التبديل في الفاظها ، مثل التعجب ، والتمني ، واللعن ، والاستباق وغيرها ، والتي تنسب الى القوى النفسية من وجدان وذكاء وخيال هي تعبر عنها ، او هي صور تعبيرية لها .

أ ــ المجازات

وتوخيا للفائدة نثبت فيما يلي اهم (المجازات) في البلاغة الغربية ، حرصنا على ذكر مصطلحاتها ، ومدلول كل منها لغويا ، وبلاغيا ، مع امثلة عليها :

(الاستعارة) : ــ Métaphore اصل الكلمة يوناني ، ويعني لغويا نقل ، وفي الاصطلاح البلاغي ، هي نقل معنى على سبيل المجاز ، بان نستعمل كلمة محل كلمة اخرى بموجب شبه ضمني بينهما ، نحو : نيران الحقد هشمت بصائرهم ..

---

(١٣) F. de diction ومنها Paragoge, Synérése, Syneope, Métathése وغيرها ..

(١٤) F. de Construction منها Syllepse, pléonasme, Ellipse, Hyperbate وغيرها ..

(١٥) F. de pensées , F. de mots

(التمثيل) : ـ Allégorie ـ ، اصل الكلمة يوناني ، ويعني لغويا تخييل ، وفي الاصطلاح البلاغي ، هي استعارة مطولة ، تقوم على تشخيص الافكار على شكل تشبيه رمزي مبسط وتمثيلي ، نحو : طاف الموت يحصد الناس بمنجله ، ويقهقه قهقهات أهل القبور ..

(المجاز المرسل) : Métonymie ، اصل الكلمة يوناني ، ويعني لغويا تبديل ، وفي الاصطلاح البلاغي ، هي استبدال فكرة بأخرى ، لها مع هذه الفكرة علاقة ثابتة ، وضرورة تستدعيها ، وبالعادة تطلق على المحتوي ، بكسر الواو في دلالته على المحتوى ، بفتحها ، نحو : كأس الخمر اسكرته ، أي الخمرة(١٦) .

(المجاز المعاكس) : Catachrése ، اصلها يوناني، وتعني لغويا اسراف، وفي الاصطلاح البلاغي ، هي نوع من المجاز المرسل ، تؤخذ الكلمة فيه بمعنى مطلق عكس معناها اللغوي ، بمدلول مجازي ، لااصلة له بمعناها، نحو ورق الدفتر ، ورأس الريشة ، والاصل ورق الشجرة ، ورأس الانسان .

(مجاز العلمية) : Antonomase ، اصلها يوناني ، وتعني لغويا مداخلة اسمية ، وفي الاصطلاح البلاغي هي ايضا نوع من المجاز المرسل ، وتكون في استعمال اسم العلم بدل الاسم المشترك ، واحيانا العكس ، نحو : انه شيشرون ، أو فاق بفصاحته خطيب روما .

(مجاز الكلية) : Synecdoque ، الاصل يوناني ، وتعني مادتها لغويا شمل ، وفي الاصطلاح البلاغي ، هي ايضا نوع من المجاز المرسل ، وتكون عندما نستعمل اللفظة الدالة على الجزء ، للدلالة على الكل ،

---

(١٦) يقول الاب فانسان ، (المجاز المرسل) نقل مجازي ، هو اخذ : ـ ١ ـ السبب للمسبب ، ـ ٢ ـ السابق للاحق ، ـ ٣ ـ المحتوي للمحتوى ، ـ ٤ ـ اسم البلد لما ينتجه ، ـ ٥ ـ الاشارة لما تشير اليه ، ـ ٦ ـ المجرد للمادي ، ـ ٧ ـ اجزاء الجسم للشخص ، ـ ٨ ـ والمالك للشيء المملوك .. ص ٢٧٢ .

ونادرا العكس ، نحـو : ترعرع تحـت سقف امـن ، اي في بيـت دعة وامان(١٧) .

(مجاز الايجاز) : Lilote ، الكلمة أصلها يوناني ، ويعني لغويا تقليل ، وفي الاصطلاح البلاغي ، هي صورة لتضعيف الفكرة في الظاهر ، اي ان نقول اقل ، لنسمع اكثر ، نحو : خدش جرح سمعة المدينـة ، بدلا من العار يلطخ المدينة ، واحيانا تكون مباشرة ، نحو الآن يبدأ حبي لك ، يعني احببتك ، واحبك ، وساحبك دائما .

(مجاز التلطيف) : Euphémisme ، اصلها يوناني ، ويعني لغويا قول الخير ، وفي الاصطلاح البلاغي ، هي نوع من مجاز الايجاز ، وتكون في تبديل فكرة مزعجة ، او كلمة جارحة ، بأخرى ملطفة ، نحو : حقق الجنود آمالهم في الحياة ، عاشوا النصر والفداء ، وخلدت معاركهم ومآثرهم ، بدلا من قاتلوا ، واستشهدوا ، اي ماتوا أو قتلوا .

ب ــ صور الفكر :

١ ــ صور الخيال :

(التشبيه) : Comparaison ،اصل الكلمة لاتيني ، ويعني ، لغويا اقام رابطة مع ، وفي الاصطلاح البلاغي هي اقامة علاقة شبهية بين شيئين ، أو فكرتين ، نحو طفل جميل كالورد ، وبطيء كالسلحفاة .

(اللوحة) : ــ Hypotypose ــ ، اصلها يوناني ، ويعني لغويا رسم منظر ، وفي الاصطلاح البلاغي هي تقديم وقائع ماضية ، اومستقبلة ، كانها حاضرة حاليا ، نحو سرد احداث هامة لمعركة حصلت منذ سنين او ذكر اوصاف بارزة لحادثة نتخوف منها ، ويكثر استعمالها في المسرح ، والرواية ، والشعر التنبؤي والحماسي .

(١٧) ــ ثم يقول ان (المجاز المرسل) يأخذ اسم مجاز الكلية عندما نستعمل : ــ ١ ــ الجنس للنوع ، والعكس ، ــ ٢ ــ الجزء للكل ، ونادرا الكل للجزء ، ــ ٣ ــ طريقة صنع الشيء للشيء ، ــ ٤ ــ المفرد للجمع . نفس الصفحة .

(الاستحياء) : ـ Prosopopée ـ ، الاصل يوناني ، ويعني لغويا وضع قناع ، او وجه مستعار ، وفي الاصطلاح البلاغي هي استحياء الموتى ، او الجماد ، وإعطاؤهم الحديث ليتحدثوا ، مع توجيه الكلام اليهم ، او المناداة عليهم ، نحو : ياقوم ناداكم خالد وصلاح الدين ان هبوا الى القتال ، وان الجبال والسهول تستصرخكم ان قاوموا حتى النصر ، وانتم يا أرواح الشهداء باركوا الزحف .

٢ ـ صور العاطفة :

(الالتفات) :ـ Apostrophe ـ ، ـ اصل الكلمة يوناني ، ويعني لغويا غير وجهته نحو ، وفي الاصطلاح البلاغي ، الالتفات الى الاخرين لمحادثتهم سواء هم حاضرون ، او غائبون ، نحو : عمت الرشوة البلاد ، وياقوم هذا شقاء .

(الاستفهام) : ـ Interrogation ـ ، اصلها لاتيني ، وتعني لغويا استفسر ، وفي الاصطلاح البلاغي هي نوع من الالتفات يتضمن سؤالا للاشخاص ، والاشياء عن موضوع ، نحو : ما خطبكم ، هل تدرون بحالي ، او يا طائر الدوح ، ما اخبار الاحبة ؟ .

(التعجب) : ـ Exclamation ـ ، اصلها لاتيني ، وتعني صرخة فرح ، او حقد ، او مفاجاة ، ولها انواع من الاستعمال عند الغربيين ، نحو ياعجبي ، ياهول الموقف ، وشايات ، خيانات ، ياللتدهور ، يا لليـوم المشؤم ، ليلة تعيسة ، نتيجة بائسة ، عمر شقي (١٩) . .

(تعليق الكلام) :ـ Suspension ـ ، اصلها لاتيني ، ولغة هي ربطُ

---

(١٨) ـ وفي نظر جورج غرانتي ، الاستفهام ، والتمني ، واللعن ، وخطاب الموتى والجماد من أنواع (الالتفات) ، ويقول أيضا ان الاستحياء هو شكل اخراجي لخطاب الموتى والجماد ، أي بوضعها في منظر ، مع اعطائها الكلام ، وجعلها تحاور ، وتتحدث . . ص ١٥٨ ـ ١٦٠ .

(١٩) ـ أي أنها تكون في أول الكلام ، أو في آخره ، وتتخذ شكل حكمه ، او عبرة ، او استنتاج ، او تكون جوابا على خطاب ، وهلم جرا . .

طرف شيء عاليا بحيث يتدلى ، وفي البلاغة هي ايقاف الفكرة عن سيرها في الجملة ، من اجل ابراز اهمية المضامين ، نحو : فتحدث عنهم وعن سيرتهم ، انهم تحت الثرى ، انهم شهداء الواجب .

(القطع) : ــ Réticence ــ ، اصلها لاتيني ، ويعني لغويا المنع ، وفي الاصطلاح البلاغي هي قطع مفاجيء للكلام ، بسبب فكرة مزعجة لا نريد الافصاح عنها ، او قول نسكت عنه دون اتمامه ، نحو : اني .. الافضل ان اسكت ..

(التمني) : ــ Optation ــ ، اصلها لاتيني ، طلب حصول شيء ، واذا كان المطلوب شرا سميت لعنا ، او تمني الشر Imprécation ، مثل استدعاء غضب السماء ، او الاشخاص بخصوص موضوع ملعون ، او ظالم .

(الترجي) : ــ Déprecation ــ ، الاصل لاتيني ، وتعني الطلب الملهوف ، وتكون دعاء ، وصلاة ، ويخاطب بها الالهة ، او الملوك ، او ذوي الحل والعقد ، نحو : يا الهي الغفران ، ويا مليكي العفو(٢٠) ..

(السخرية) : ــ Ironie ــ ، اصلها يوناني ، وتعني لغويا الهزء ، وفي الاصطلاح البلاغي هي قول كلام يقصد عكس مدلوله ، على سبيل التعريض او الانتقاد ، نحو : انه شجاع ، لقد هرب .. وعندما تكون لاذعة تسمى تهكما ، Sarcasme ..

(المبالغة) : ــ Hyperbole ــ : اصلها يوناني ، ويعني لغويا اتجاوز ، وفي البلاغة هي التهويل في امر او في قيمة ، ووصفهما بما يفوق واقعهما ، نحو : القائد نبي السلام ، المكان جنة عدن .(٢١)

---

(٢٠) ــ ويعتبرها كتاب اللغة الفرنسية للتعليم العالي ، باريز بدون تاريخ ، بمثابة النفات للصلاة ، او للتبريك ، ص ٢٧٠ .

(٢١) ــ ويقول الاب فانسان ان البلاغيين يضمون الى هذه الصور الوجدانية معظم الصور التي تسمى بالصور اللفظية ، مثل الحشو ، والتكرار ، والحذف ، وتبديل زمن الجملة ، والتقديم والتاخير ، ص ٢٧٧ .

٣ ـ صور المحاكمة :

(الاستباق) : ـ Prolepse ـ ، اصل الكلمة يوناني ، ويعني لغويا استبق ، وفي الاصطلاح البلاغي ، هي افتراض اعتراض ، مع الرد عليه، نحو : يقولون أن الشعراء خياليون ، نعم ، ولكنهم مبدعون .

(التسليم) : ـ Concession ـ ، اصلها لاتيني ، ويعني الافضلية ، وفي البلاغة هي التسليم للخصم بما يمكن ان ترفضه له ، نحو : المعارك شاقة ، ولكن ابن شجاعتكم .

(المضاربة) : ـ Pretermission ـ ، اصل الكلمة لاتيني ، وتعني منع او عدول ، وفي الاصطلاح البلاغي تعداد وقائع نقول مع ذلك انها ممنوعة، ومحظور ذكرها ، نحو : لا اريد ذكر هذه الالام ، التشرد ، والبطالة ، وظروف الحرب ، وغلاء المعيشة كلها تقلق بال القريب والبعيد .

(الحشو) : ـ Pléonasme ـ ، واصلها يوناني ، وتعني لغويا الزيادة ، وفي البلاغة ذكر كلمات غايتها التوكيد للفكرة ، نحو : انني انا نفسي الذي رأيت فضائحهم .

(التكرار) : ـ Répétition ـ ، أصلها لاتيني ، وتعني اعادة ، وفي الاصطلاح البلاغي ، هي نوع من الحشو نكرر فيه الفاظا بعينها للتوكيد عليها ، واظهار اهمية مدلولاتها ، نحو : تكلم ، راقني كلامك ، راقتني لهجتك .

(التدرج) : ـ gradation ـ ، أصلها لاتيني ، ويعني لغويا فارق الرتبة ، وفي البلاغة هي التدرج في عرض الوقائع والافكار ، في اتجاه تصاعدي أو تقهقري ، نحو : رصاصة ، وسال الدم ، وما عتم ان لفظ القتيل أنفاسه ..

(التذكير) : ـ Allusion ـ ، أصلها لاتيني ، ويعني لغويا تحرك ولعب مع ، وفي البلاغة هي ذكر كلمات تذكر بشخص أو شيء ، او بوقائع عنهما ، نحو : اعمال بربرية ، كتدمير التتار للبلاد .

(المقابلة) : — Antithése — ، الاصل يوناني ، ويعني لغويا التقابل ، وفي البلاغة عرض فكرتين احداهما نقيض الاخرى ، من اجل ابراز وجه الصواب فيهما ، وبعضها مطول ، نحو : ظننته من معدن ممتاز ، اذا به متلاعب دنيء ، لايؤتمن على شيء (٢٢) .

(التصحيح) : — Correction — ، اصلها لاتيني ، ويعني لغويا تحسين وفي البلاغة استدراك يشعر بتصحيح فكرة ، في حين هو في الواقع تأكيد لها ، نحو : بسالة ، ماذا أقول ، بل انتحار واستشهاد(*) .

واقع التصنيفات

يعرّف(٢٣) الاب فانسان (صور البلاغة) بانها طرائق ، او اشكال في التعبير ، تنحدر من القواعد العامة المشتركة ، وتهدف الى اكساب الفكرة رونقا اكثر ، وقوة اكثر ؛ وهي تارة تتعلق باللفظ الذي يحرفه الاستعمال من معناه الحقيقي الى معنى مجازي آخر ؛ وتارة اخرى تتعلق بالجملة التي تؤلف حسب القوانين الطبيعية للكلام .

ويذكر الاب فانسان ان القدماء نظروا الى البلاغة كتزيين او كتحسين ، في حين هي (ماهية الاسلوب) ، وتعبر مباشرة عن الفكر ؛ كما يذكر ان اليونان قسموها الى صور الفاظ ، وصور فكر ، تنقسم الاولى الى صور بناء ، ومجازات ، والثانية الى صور خيال ، وعاطفة ، ومحاكمة ، ولكنه يرى ان هذا التقسيم خاطىء ، ويميز تمييزا خاطئا بين الصور البلاغية ، وهو بالتالي مدعاة الى الالتباس في امرها .

ذلك ان العديد من صور الالفاظ ، في نظره ، اذا حللتها وجدتها صور فكر .. مثل ذلك ان القدماء يضعون (الاستعارة) بين صور الالفاظ ، كما يضعون (التشبيه) بين صور الفكر ؛ في حين ان الاستعارة تشبيه مكثف ، مختصر ، قد حذفت الرابطة بين طرفيه .

---

(٢٢) — وهي غير النقيض الجدلي ، وعادة تأخذ شكل تلاعب باللفظ في مقابلتها بين المواقف والافكار المتناقضة ، وتسمى آنئذ بالترابط اللفظي ..

(*) — وبعض البلاغيين يضيفون الى هذه الصور ، الاسطورة Mythe والاستدارة Périphrase ومحادثة النفس Subjection ومحادثة الجمهور Communication والتشكيك Dubitation وغيرها ..

(٢٣) نظرية التأليف الادبي ، السابق الذكر ، ص ٢٥٥ وما بعدها .

ويتساءل الاب فانسان أيضا ما اذا كانت (الاستدارة) من فعل المحاكمة العقلية ، أم من فعل الخيال ؛ أو أن (المبالغة) ترجع الى الخيال ، ام الى الهوى ، والوجدان .. ولذلك يقترح الاستغناء عن هذا التقسيم ، والابقاء فقط على التصنيف النفسي الى صور خيال ، وعاطفة ، ومحاكمة ، فيحصر فيها الصور البلاغية .

ثم يقول أن المجازات[24] التي يسميها القدماء (تروب) ، يسميها المحدثون صورا ، ايماج ، المعنى النفسي ، اي فضلات حسية ، ويصنف الصور البلاغية الى صور خيال ، وعاطفة ، يلحق بها صور البناء ، ثم صور محاكمة ، ويعترف بان التصنيف[25] مع ذلك عائم ..

واما الاب فيريست ، فانه يقسم[26] الصور البلاغية الى ثلاثة اقسام ، بحسب توضيحها للفكرة، أو تعبيرها عن الحرارة والعمق، او تضعيفها للفكرة؛ الاولى ، اي التي توضح الفكرة، مثل المبالغة ، والقطع ، والتشكيك ، والتظاهر بعدم القول ، او المضاربة ، تعليق الكلام ، التصحيح ، السخرية ، والتدرج .

والثانية ، اي التي تعبر عن حرارة الايمان ، او عمق الفكرة ، مثل الالتفات ، والدعاء ، والصلاة ، والتبريك ، واللعن ، ثم الاستحياء ، والتوجه الى الجمهور ، والاستفهام ، والتعجب ، والاستعارة ، والتمثيل .. والثالثة ، اي التي تضعف الفكرة ، مثل التذكير ، ومجاز الايجاز ، ومجاز التلطيف ، وهلم جرا ..

---

(24) المرجع السابق ، ص ٢٦٨ ، وانظر اللغة الفرنسية ، السابق الذكر ، ص ٣٧٤ .

(25) صور الخيال : التمثيل ، الاسطورة ، الاستيحاء ، ألوحة ، المجاز المرسل ، مجاز الكلية ، مجاز العلمية ، المجاز المعاكس ؛ وصور العاطفة : التعجب ، الاستفهام ، الالتفات ، التمني ، اللعن ، الترجي ، السخرية ، ألمبالغة ، ثم صور البناء السابقة الذكر ؛ وصور المحاكمة : تعليق الكلام ، القطع ، المضاربة ، التصحيح ، التسليم ، الاستباق ، التدرج ، المقابلة أو التضاد ، ألاستدارة ومجاز الايجاز ومجاز التلطيف ، ص ٢٦٩ ــ ٢٨٨ .

(26) والملاحظ على كتاب اللغة الفرنسية الذي اورد هذه الصور ، انه لم يذكر فيها (المجاز المرسل) ، ولا انواعه ، مثل مجاز الكلية ، او مجاز العلمية ، رغم أهميتها ألدلالية والفنية ..

واما جورج غرانتي فيذكر ان البلاغيين يقسمون الصور البلاغية بحسب ما تخص الخيال، او العاطفة ، أو العقل ، أو الالفاظ ؛ ولكن هذا التقسيم ، في نظره ، لا قيمة تعليمية له ، ولذلك هو يستغني عن اي تصنيف ، ويعرف مباشرة بالصورة البلاغية : تعليق الكلام ، القطع ، التظاهر ، التصحيح ، التعجب ، الالتفات ، ويرى أن من أشكالها الاستفهام ، واللعن ، والدعاء ، والصلاة ، والتمني ، ثم الاستحياء ، التذكير ، السخرية ، مجاز الايجاز ، مجاز التلطيف ، الاستعارة ، وهي أكثرها شيوعا ، ويتحدث في بلاغتها ، المبالغة، التمثيل ، المقابلة ، والترابط اللفظي .

الصورة والرمز

ويجب التنبيه ، بخصوص الرمز ، وبلاغته ، أن البلاغة القديمة لا تحوي على صور بلاغية بهذا الاسم ، او بمدلوله الفني ؛ وان المفاهيم الفنية والادبية استجدت فيه على اثر تقدم البحث الفكري والوجودي ، وخاصة منه ما يتعلق بظواهرية الروح ، هيجل ، أو تعالي المعرفة ، كانت ؛ الامر الذي دفع الدارسين ، والنقاد الى اعتبار الصور الحسية عندما تكون مبطنة بمعنوي ، اي عندما تستعمل في سياق دال على المعنوي ، فهي رمز .

ان الدراسات البلاغية الحديثة ، مثل دراسات الاب فانسان ، والاب فريست ، وجورج غرانتي تخلو من النص على الرمز ؛ وانما هي تستعمل المصطلح بمعنى نقدي ، أدبي ، عند شرحها للنقل المجازي الذي في (التمثيل) ، الاليغوريا ، وهي أقرب الصور البلاغية من الرمز تشبه المعنوي بالحسي بشكل مبسط .

الاب فانسان ينوه بان المحسوسات في هذه الصور البلاغية ، والتي هي في نظره استعارة مطولة ، ترمز للمعنويات ؛ كما ان جورج غرانتي في حديثه عنها ان بلوغ المعنى فيها يكون بين الصور والرموز .. ولا يخفى ان هذه الشروح صدى للمفاهيم الفنية والادبية التي استجدت مع ظهور الادب الرمزي كمذهب له مبادئه واسلوبه ، ورواد طرقوا فيه العديد من الانواع الادبية ، من قصيدة ، وقصة ، ومسرحية وغيرها ...

وبالفعل ان اهمية (الرمز) متاتية من الطاقة التعبيرية التي له في ترجمته لخلجات العالم

(٢٧) ان جورج غرانتي كذلك لا يعير المجاز المرسل وانواعه اهتماما ؛ رغم الاهمية التي لها اليوم في علم اللغة ، وعلم الدلالة ، وعلم الاسلوب ، انظر فيما بعد ...

الداخلي للاديب ، او الشاعر ؛ الامر الذي دفع المشترعين الى دراسة عوامله ، وتحديد مقوماته ، وضبط الفنية المترتبة عليه ، وخاصة في الأدب والخطاب اللغوي على العموم . وأبرز الدراسات العلمية الفنية للرمز في العصر الحديث ، مناقشات ، وتقارير الجمعية الفلسفية الفرنسية ، والتي نشرت في المجلة التي تصدر باسمها ، باريز ، مارس ـ أبريل ١٩١٧ ، وشارك فيها كبار المفكرين ، والدارسين ، ومنهم أندره لالاند ، صاحب القاموس الفلسفي الشهير ..

لقد اقرت هذه الجمعية تعريف قاموس اللغة الفرنسية :" ـ الرمز شيء حسي معتبر كاشارة الى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس ؛ وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين ، احست بها مخيلة الرأمز(٢٨) . ـ ؛ ومعنى هذا انها كرست الرمز ، اصطلاحا ، للصورة الحسية في حالة تبطنها بالمعنوي ، اي رمز هاله ؛ وان هذا الرمز يقوم في الاساس على علاقة المشابهة في النقل المجازي الذي نقول انه نقل مجازي رمزي ، لان احد طرفيه معنوي، والآخر حسي هو رمز له .

العلامة والطابع المشهدي

والمقابلة تصبح بين الرمز كعلامة شبهية ، وبين الاشارة كعلامة اتفاقية .. وذلك ان الرمز من طبيعته مسوّغ ، تبرزه المشابهة التي بين علامته الحسية والمعنى المرموز بها ؛ في حين ان (الاشارة) مجرد اصطلاح بين العلامة ومدلولها ، كما هي الحال في مفردات اللغة ، التي هي علامات صوتية اتفاقية .

ومن هنا الخصيصة الاساسية التي للرمز ، وهو انه من طبيعة مشهدية ، اي من حيث تماسكه مع الاجزاء الاخرى التي لمقومات المعنى المرموز ؛ الامر الذي يعطيه طابع الملاشاة ، والتي تجعله غاية في ذاته يقوم بالنص ، وسياقه ألتعبيري ، او لنقل الايحائي ، لانه دائما سياق دلالي ..

وهـذا التسويغ المشهدي الذي للرمز ، بشبهيته الطبيعية هو الذي يسمح في الاساس

(٢٨) قاموس اللغة الفرنسية ، الصادر عام ١٨٩٠ ؛ والتعريف لهارتسفيلد ، وتوما ، ودارمستتر ؛ انظر مجلة الجمعية الفلسفية الفرنسية ، مارس ابريل ، ١٩١٧ ، بحث الرمز والرمزية ، ص ٣١ وما بعدها ..

باستعمال الرمز بمعنى علمي ، كما في المجال النفسي ، والاجتماعي ، حينما نتحدث عن رمزية الاديان ، والاساطير ، والحكايات ، والتقاليد(٢٩) .. فمثلا في التحليل النفسي هناك الرمزية المادية ، والرمزية الوظيفية للاشعور ؛ انهما مترتبتان على الطابع المشهدي للرمز ، اي كونه يحوي على بلور لوحة تسوغها ، والتي تدرس عادة دراسة علمية ، من أساس المستند اللاشعوري ، المكبوت الذي يدس كلماته في لغة الشعور ، ويصير ينم بالتالي عن الغياب ، اي انقطاع المعنى(٣٠) .

في حين تظل اللغة القديمة المندثرة هي مجرد اشارات اصطلاحية يمكن تجميعها ، وتفكيكها، والوصول الى دلالتها ، على نحو فك اللغة الهيروغليفية ، او المسمارية ، وغيرهما ؛ كما تظل اللغة الحية منظومة معجمية خاضعة للاستعمال ، وملابساته .. المهم ان على الدارسين في المجال اللغوي ، والادبي ، وبالتالي النقدي ، والاسلوبي ان يلاحظوا هذه المقابلة بين الرمز علميا ، بمعنى علامة هي ذات قابلية اشارية ، وبالتالي دلالية ، والرمز فنيا ، بمعنى صورة حسية ترمز شيئا معنويا ؛ ثم ينتبهوا الى عملية النقل المجازي في اللغة ، والادب ، والبلاغة .

في اللغة، يحدث ان الكلمات، وخاصة الحسية، من طبيعتها تصير بواسطة النقل المجازي(٣١) الى اكتساب للدلالة ، يعود في الاساس الى اللاشاة ؛ وفي الادب ، وخاصة عبر علاقة الاديب بادبه ، اذ الباعث على الرمز ، وبطانته المعنوية هو دائما تجربة الاديب ، واسلوبيته او في البلاغة ، لان التحليل الاسلوبي من اساس التحليل اللغوي ، النحوي والبلاغي هو الضمان الوحيد لضبط مقومات المباشرة الكلامية بكل عناصرها الاسلوبية ، الشعرية ، والايقاعية ، اي التي للابداع الاسلوبي ، وتناسق نصوصه ، جمله ومفرداته .

(٢٩) والعالم اللغوي والاسلوبي بيير جيرو يستعمل مصطلح ؛ رمز (بهذا المعنى في دراسته الدلالية والاسلوبية .. ويصف الطابع المشهدي للرمز بانه من طبيعة ايقونية ، اي التي للوحة تصويرية ..

(٣٠) راجع دراستنا عن اللغة والتحليل النفسي ، المعرفة ، عدد ٢٠١ ، اكتوبر ١٩٧٨ ، حيث الشروح المفصلة والمختلفة في ذلك .

(٣١) ان صيغتي المطاوعة ، والمشاركة في الصرف العربي ، بما تدخلانه على مادة الكلمات من ذاتية فاعلة تفسحان المجال للنقل المجازي على مستوى المعجمية ، نحو ابتلعتهم الماء ، او ساعدتهم الحرب ، حيث تشبيه كل من الماء ، والحرب بالشخص ، في ابتلاع الماء لهم ، او مساعدة الحرب لهم ..

فنية الرمز :

والرمزيون يفسرون ادبهم الرمزي ، بانه تعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، أي ما يسمى بالاينيفابل ، وهو السري الذي نرمزه بواسطة الصور الحسية المبطنة بالمنوي ، أي الرموز .. وهم يبررون ذلك بان تجربتهم تجربة خلجات رهيفة ، هاربة ، واغوار لاشعورية غير معروفة ، وانها تارة ذوبان كوني مع العالم الخارجي ، وتارة تعاطف وجداني مع الموضوعات .

وابرز دعاواهم في ذلك (المراسلة) التي بين العالم الداخلي ، والعالم الخارجي ، وأنها مثل وشوشة الالهام ، ليس لها في مقوماتها سبيلا الى التعبير .. ولذلك هم يستعملون المحسوسات من العالم ألخارجي يحملونها حركة هذه المراسلات ، والتي هي نوع من الحديث السري يترجم التعاطف الرمزي الذي للذوبان الكوني على العموم ؛ وعلى هذا النحو تتوفر للرمز بطانته المعنوية ، ويظهر بمظهر ايحائي[٣٢] .

وكنت درست الصورة الرمزية من زوايا متعددة ، وعلى مستويات عدة ؛ اذ درستها على مستوى التشبيه، والاستعارة، والرمز، ومن زوايا بلاغية، واسلوبية، ادبية وفنية[٣٣] .. فوجدت ان التقيد بعلاقة (المشابهة) شيء اساسي ، وهام في دراستها ؛ وذلك بفعل ضرورة البحث للتمييز بين الصور البلاغية من مجازات ، وكنايات .

ان الكنايات في البلاغة العربية من طبيعتها تدل على المعنيين اللازم والملزوم ، المجازي المعنوي ، والحرفي الدلالي ؛ وان الانتقال فيها الى المعنى الملزوم ، أي الحرفي الملزومة دلالته الوضعية ، من المعنى اللازم ، أي المجازي الذي نلقن المعنوي المقترن به ، بحيث يظل المعنى الحرفي الملزوم مرادا ، تجوز ارادته من التركيب[٣٤] ؛ ولذلك هي حقيقية ..

---

(٣٢) انظر مثلا تحليلات ريمون بايبه للرمز ، في كتابه علم الجمال ، باريز ١٩٦٠ ، حيث يقول ان (الرمز) قيمة تحوي في ذاتها ما هو للغير ، كما تحوي على جدلية صميمية بين الحديث السري والمراسلات ..

(٣٣) وذلك في مقالات عديدة في مجلة علم النفس القاهرية ، والاديب اللبنانية ، والمورد العراقية وغيرها ؛ اعتمدها العديد من الدارسين الجامعيين ، والمؤلفين العرب .

(٣٤) ومن هنا رفض السكاكي اعتبار عبارة كثرة الرماد في ساحته كناية (واحدة) ؛ ورأى أن الانتقال فيها من لازمين الى ملزمين ، انظر فيما بعد ..

وأما الاستعارة فعلى العكس ، الانتقال فيها الى المعنى اللازم ، أي المجازي عامة ، من المعنى الملزوم ، أي الذي لحرفية السياق ، وهو غاية في ذاته ، ويتلاشى مع المباشرة الكلامية ، ونقلها المجازي .. ولذلك تكون (الاستعارة) رمزية في حالة قيامها على المشابهة بين المعنوي الذي للعالم الداخلي للاديب ، أو الشاعر ، وبين الحسي ، أي الصورة كعلامة من العالم الخارجي ، والتي تتخذ رمزا لهذا المعنوي .

النقل المجازي

البلاغيون الغربيون ، ومن قبلهم اليونان يسوّون بين أنواع الاستعارة ، اذ يميزون بينها كما رأينا بحسب مضامينها كصورة للفظ ، أو صورة فكر .. ومن هنا يتساوى عندهم ان يتناولوا استبدال فكرة باخرى ، او أن يتناولوا استبدال لفظ بآخر ، اذ القولان عندهم بمعنى واحد ، ومردود واحد ، بالنسبة السياق الاسلوبي الذي يربطونه بالنوع الادبي للنص ، أو معالجة الاديب له .

الا انه بفعل الاهمية التي لعلاقة (المشابهة) في النقل المجازي بين المشبه والمشبه به ، وكونها تنم عن القدرة على التخييل ، والتي تميزها عن علاقات الفاعلية ، والسببية ، والكلية وغيرها فيه ، وتوضيحا للجذور النفسية للقول الفني والعادي وصورهما الاسلوبية اخذ اللغويون مثل (جاكبسون) ، والاسلوبيون مثل (جيرو) ، والنقاد مثل (باشلار) يوازنون بين الاستعارة وعلاقة المشابهة التي تقوم بها ، وبين المجاز المرسل وعلاقات طرفيه المختلفة .

وتقوم نظرية (جاكبسون) في أمراض اللغة على مقابلة علاقة الشبه بعلاقة الضرورة ، الاولى في أساس الاستعارة ؛ والثانية في أساس المجاز المرسل ، بحيث هناك اضطرابات في اختيار الالفاظ ، وتخص الاولى ، واضطرابات في تركيب الجملة ، وتخصه الثانية .. وقد عمل (جاكبسون) على تفسير الاساطير ، والاحلام ، والتقاليد ، والآداب بمقابلة هاتين العلاقتين ؛ وفي نظره أن الواقعيين بفعل عنايتهم بعلاقات (المجاز المرسل) ينتقلون من الحدث الى ظروفه ، ومن الاشخاص الى اطارهم الزماني ، والمكاني ، وان تمفصلات مجاز الكلية تعود أيضا الى هذه العناية وفنيتها .

وقد ذهب (بيير جيرو) الى أن المقابلة بين الصور البلاغية ، من اساس المشابهة ، كما في

(الاستعارة) ، أو الاحتواء ، والسببية ، والعلمية ، والكلية وغيرها من معاني الفعل ، والملك ، والصنع ، وسواها كما في (المجاز المرسل) ، وانواعه مقابلة أساسية اليوم ، سواء في علم الدلالة، السيمنتيك، والذي يحاول اليوم تصنيفات جديدة لصور البلاغة(٣٥)، أو علم العلامات ، السيميوجيا ، والذي يحاول توضيح ما تقوم به البنيات العلامية ، أي التي للعلامات المختلفة وتجانسها (٣٦) ، وأثر ذلك كله في أنظمة الفكر والفن والادب والسلوك .

وعلى غرار ما يذهب اليه (شارل لدلو) من القول بالعقد الجمالية ، ذهب (باشلار) الى القول بالعقد الادبية ، واعتبر انها تقوم على الاستعارة ؛ وانه اذا حللنا هذه(الاستعارة) وجدنا انها ترتكز الى ما يسميه بالنماذج المجازية المرسلة ، الميتونيمية .. ويقول باشلار ان وراء كل استعارة شعرية كبيرة مجازا مرسلا صميميا ، وان وظيفة الشعر هي ان يحيل هذا المجاز المرسل الصميمي الى استعارات جميلة ؛ وعلى هذا النحو مال النقد الحديث الى العناية بالمجاز المرسل ، وتفضيله على الاستعارة ، ولكن المسألة خلافية ، وموضع نظر .

المرجعية والمعاني

ان الخصب الذي في البحث البلاغي العربي القديم شيء من الاصالة العربية في هذه الموضوعات ؛ إن بلاغتنا العربية القديمة تاريخيا سباقة الى اكتشاف الخصائص البلاغية وبالتالي الدلالية التي لصور البلاغة ؛ وإن تحليلاتها الاصيلة للمجاز العقلي ، والمرسل ، واللغوي ، وهذه الاستعارة شيء قيم وثمين ، ويعود الى حرص البلاغيين العرب على انصاف القول في (معاني النحو) ، وهي المعاني الاضافية التي تقوم على الاسناد في تركيب الجملة ، وهي معربة أي تصطنع الاعراب ، ووضع مفرداتها في مواضعها .

وأول من فصل القول في (المجاز المرسل) في بلاغتنا العربية هو خطيب دمشق القزويني، صاحب الايضاح ، والمختصر وغيرهما .. اذ أنه اعتبره مجازا عقليا ، في مقابل المجاز

(٣٥) راجع الاسلوبية ، السابق الذكر ، لبيير جيرو ، ص ٩٤ .

(٣٦) وفي كتابه علم العلامات ، ١٩٧١ ، يقول بيير جيرو ان التجانس (مشابهة بنيوية) ، تدرس في مجال حيوي مرتبط بالزمان والمكان عادة ، ص ٤٢

(٣٧) الاسلوبية ، السابق الذكر ، ص ٩٤ ـ ٩٥ .

اللغوي ، اي الاستعارة ، والتي تتعلق بصرف الالفاظ عن معانيها بناء على المشابهة ، في حين ان المجاز العقلي ، ومنه المرسل [٣٨] ، يعود للعقل ، ويتعلق بالفاعلية ، والسببية ، والكلية وغيرها من علاقات تجدها مفصلة عند القزويني ، ومن تبعوه .. وقد نوه (الجرجاني) بالمجاز العقلي ، ولكنه تحاشاه ، في حين ان (السكاكي) انكره ، ولم يعترف به ، وانما اعتبره استعارة بالكناية ، كما اعتبر الكناية حقيقية .

كل هذه الاجتهادات يجب ان نضعها اليوم في اعتبارنا ، لانها ذات قيمة لغوية ، ونحوية ، وبلاغية ، ودلالية ، ويمكن الاستفادة منها في ابحاثنا اللغوية والاسلوبية كافة .. وحفظا منا للتراث اثرنا اليوم استعمال مصطلح (مجاز) بمدلول نعتي فقط ، واطلاق الاستعارة ، او الاعارة ، كما كانوا يقولون ، على مختلف انواع النقل المجازي ، فنصنفها من حيث مرجعيتها .

ان المرجعية اليوم أهم مؤشرات المعاني ، منطقيتها وفنيتها ، لانها تكشف عن مستندات الدلالة ، اي ماتحيل اليه الكلمات من العالم الداخلي للاديب ، او العالم الخارجي له ، اي ظروف تجربته الحياتية .. وعلى ذلك تكون (الاعارة) على نوعين : اعارة مشابهة ، وتنقسم الى عادية ورمزية ، وإعارة عرضية ، وتنقسم الى فاعلية ، وسببية ، وكلية وغيرها ، تقوم على علاقة ضرورية ، وثابتة في واقع الحياة ، يمكن بالتالي تبين مالها من قوة مشهدية ، عادية او رمزية .

هذا التمثل عملت له منذ سنين ، وهو الذي تجده في التصنيف الذي وضعته لصورالبيان حيث اكتفيت بالاعارات ، معتبرا المجاز مجرد نعت بلاغي ، وايضا دلالي .. والصورة الرمزية بذلك هي نقل مجازي رمزي يقوم على مشابهة الحسي بالمعنوي ، اي كون الرسم

---

(٣٨) راجع تهذيب الايضاح ، للتنوخي ، دمشق ، ١٩٥٠ ، ج٢ ، ص ١٢٩ ؛ (المجاز المرسل) هو ماكانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه ، كاليد اذا استعملت في النعمة ، أو في القدرة ؛ وهو يقع على وجوه ، منها : تسمية الشيء باسم جزئه ، ص ١٣١ ، أو تسمية المسبب باسم السبب ، والعكس ، ص ١٣٢ ، تسمية الشيء باسم ماكان ، وأ ما يؤول اليه ، ص ١٣٧ ، تسمية الحال باسم محله ، أو الشيء باسم آلته ، ص ١٣٨ ، ثم يقول القزويني ان السكاكي يقسمه الى غير مفيد ، اي العام ، ومفيد ، ص ١٤٠ .

الحسي للصورة رمزا للمعنوي ، تظهر مرجعيته كتجربة علاقات ، ومراسلات بين العالمين الداخلي والخارجي للاديب أو الشاعر وتوجيها حركة الاسلوب ، وكثافة سياقه ككل ..

الاسلوب وظواهرية اللغة

ينطلق (التحليل الاسلوبي) اليوم من العمليات المتعلقة باللغة على شتى مستويات القول الفني ، أي الصوت ، والدلالة ، والتركيب ، والاعراب ، والرجعية الشعرية ، والابداع الفني (٣٩) ؛ فهو في الاساس تحليل لغوي ، علمي وفني .. ولذلك حرصت على الصور البلاغية ، وخاصة صور التراكيب العربية التي تعود الى معاني النحو ، والتي سميتها بالصور النحوية ، توكيدا لبلاغتها ، وبالتالي اسلوبيتها .

ومن حيث ان (التحليل الاسلوبي) ينصب عادة على الانواع الادبية ، والتي نحرص على ربطها بتجربة صاحبها ، فيمكن تبين حقيقة هذه الصور البلاغية بالكشف عن مرجعيتها ، وجذورها النفسية ، وبالتالي مختلف المعاني التي لها ، وخاصة منها الاسلوبية الفنية.. وبذلك نكون وصلنا هذه الصور المختلفة بحقيقتها الاسلوبية ، والنفسية ، والمنطقية كافة.

إن ظواهرية اللغة اليوم أقرب مناهج العلم ، والفلسفة من الواقع النفسي، والحياتي للخطاب الادبي ، واللغوي على اختلاف أنواعهما .. انها تعتبر (الاسلوب) ، وبلاغته مجتلى عالم الفكرة ، في اقتدار الاديب على تثبيته ، والتثبت منه .. ان الاسلوب هو حركة التعبير عن هذا الاقتدار على برهات تثبيت عالم الكلمات ، وفكرتها ، أي مرجعيتها ، ومنطقيتها .

وكل ماتزخر به المفاعلة الادبية من افكار ، وتيارات ، وتناقضات ، أو ماتحفل به حياة الاديب من توترات ، وخلق ، واصالة يصير الى الانشاة المباشرة ، على شكل تمثل للتراكيب وتنظيم لجملها ، وتخير لمفرداتها ، أي الى صور للنحو ، والتركيب ، والخيال ، والوجدان، والفكر ، هي غاية في ذاتها .

(٣٩) ان أحوال كل من الظاهرتين اللغوية ، والاسلوبية يمكن دراستها في النصوص الادبية المختلفة ، أكثر من دراستها في تراكيب اللغة العادية ، ونبراتها (الشعرية) في مصطلحنا تعني الخلق الفني في التعبير بواسطة التراكيب اللغوية ، جملها ومفرداتها عن تجربة الحياة على العموم ..

ان الاسلوب ، في نص هو غاية ذاته(٤٠) ، هو جماع عناصر كل من الشعرية ، والايقاعية ؛ انه دائما ادبية الاديب على اختلاف أنواع الخطاب الادبي التي يعالجها ؛ وجدليته هي نفس حركة التوتر الابداعي في شعريته وطاقتها التعبيرية ؛ وهكذا تكون الاستعارة شيئا من الخلق الذاتي ، الشخصي ، ويكون الاسلوب طريقة ذاتية ، شخصية ، للتعبير عن تجربة هذا الخلق .

احمد أمين

أصدر (احمد أمين) عام ١٩٥٢ كتابه : ــ النقد الادبي ــ ، وهو في جزئين ، ويضم المحاضرات التي ألقاها في كلية الاداب ، في الجامعة المصرية (ابتداء من عام ١٩٢٩ ؛ ويقول في مطلعه ، ان هذه المحاضرات أول درس للنقد الادبي في مصر ، على النمط الحديث ، ٣ط، ص. ج. د ؛ ثم بمناسبة حديثه عن عناصر الادب : الفكرة ، والعاطفة ، والخيال ، والاسلوب ، كما يقول (٤١) ، يقدم نموذجا أوليا ، وقديما لدراسة الاسلوب ، يغلب عليه الطابع النقدي ، نعرضه فيما يلي ، بحسب تسلسله عنده .

في راي المؤلف أن اللغة وسيلة للتعبير عن الافكار ، والمعاني ، في حين أن العواطف يحتاج التعبير عنها الاستعانة بطريقة تاليف الكلام ، أو نظمه ، ومالها من بيان .. إن (الاسلوب) هو العنصر الرابع من عناصر الادب ، ويسميه احمد امين تاليف الكلام ، او التعبير ، او النظم ، او ايضا نظم الكلام (٤٢) .

ويعتمد تاليف الكلام على اختيار الكلمات ، لا من ناحية دلالتها ، وانما ايضا من ناحية فنيتها ، ووقعها الموسيقي في النفوس ؛ واي اختلاف في التعبير ، ينتج عنه اختلاف فـي (التاثير) .. إن نظم الكلام هو الوسائل الادبية التي يستخدمها الاديب في عرضه للاشياء،

---

(٤٠) الاسلوب هو طريقة الكتابة ؛ (ستيلوس) في اللاتينية ازميل نحاسي للنحت ، والنقش ؛ والدراسة الاسلوبية تتميز عن دراسة النحو ، اي قواعد اللغة ، والتي تحدد صحة التراكيب ، ودلالتها ؛ ومع ذلك ، حرصا على التراكيب النحوية العربية ، ومالها من امتياز دلالي يعود الى الاعراب ، اثبتناها في تصنيفنا ، وشرحناها شروحا حديثة ومتنوعة ...

(٤١) النقد الادبي ، لاحمد امين ، ص ٥٥ وما بعدها .

(٤٢) نفس المصدر ، ص ٢٢ ، وص ٥٥ وانظر ايضا ص ١٠٧ .

والامور ؛ والغاية منه في الاساس إثارة الشاعر ؛ إن له من القوة مايجعله عنصراً قائماً بنفسه فهو وسيلة لنقل المعاني ، ولكن المعاني ترقى صورته .

ويمكن دراسة (الاسلوب) ابتداء من الكلمة ، او دراسته ككل .. إن (الكلمة) هي المادة الخام للتعبير ، وتدرس في مفردها، أو في مطابقتها للمقام ؛ في حين ان الاسلوب ككل، يدرس في الجمل ، والتراكيب ، وله عدة طرق ، اذ يمكن دراسته من ناحية شخصية الاديب ، أو من الناحية التاريخية ، أو دراسة الصنعة ، او الطريقة البلاغية فيه على حد قوله . (الكلمات) يمكن بحثها عند الاديب من ناحيتين ؛ ١ ـ من حيث طولها ، وقصرها ؛ و ٢ ـ من حيث غرابتها أو الفتها .. الكلمات القصيرة ، قليلة المقاطع أخف على السمع ، وعلى اللسان من الكلمات الطويلة ، كثيرة المقاطع ؛ وقلما نجد كلمة طويلة تلائم الشعر .

الالفاظ واختيارها

ان الاديب حين يبدأ عمله عن موضوع ، يفكر في كلماته وجمله ؛ وعندما يكتب يختار كلماته بصورة شعورية ولاشعورية ؛ والادباء مختلفون في اختيارهم الفاظهم ، او تانقهم فيها .. كما ان اساليبهم تختلف فيما بينها ، في قصدهم الوضوح ، والاتقان ، المنطق ، والدقة، وهي مثل عليا يرمون اليها .

والجلال في الشعر يحتاج الى الكلمات القصيرة ؛ في حين يمكن في الاسلوب الفخم ،وخاصة في النثر ، استعمال الكلمات الطويلة .. (٤٣) ثم يمكن البحث فيما اذا كانت الكلمات غريبة ، او مالوفة ؛ ان استعمال الكلمات المالوفة ياتي من الرغبة في الوضوح ، والافهام السريع ؛ وذلك في نظره مثل اعلى في الادب ، هو من أعظم المثل فيه ، وانبلها .

وأما الميل الى استعمال الكلمات الغريبة ، النادرة ، فينتج عن الرغبة في الفخفخة وهي مرذولة ، وتفتقد القوة والنبل، ومردودها في الاسلوب اقل قيمة .. وقد كان (ارسطاليس) يعتقد ان المفردات الشعرية يجب أن يكون فيها عدد كاف من الكلمات غير العادية ،لتجنب الاسلوب الشعري أن يكون عاديا ، ومالوفا ، ومع ذلك يجب الا يستكثر منها ، لانها تحيل الاسلوب غامضا ، مبهما .

(٤٣) هذه الشروح للمؤلف اقتباس صريح عن الغربيين ، ويوحي بأنها ترجمة مباشرة ..

ومن الامور التي يختلف فيها الشعر عن النثر ، انه يحوي على كلمات تقوي تأثيره في النفوس، فنجد الشعراء يستعملون كلمات قديمة أثرية ، لها جلال ، وفخامة ، وتأثير أكبر .. ويقل تأثير الكلمات المفردة في النثر عنه في الشعر ؛ ويرجع نقاء الاسلوب في النثر الى انعدام ثلاثة أشياء : التظاهر بالعلم ، تقليد الكاتب لغيره ، والتزويق المتكلف .

والكلمات العامية مفردات معتادة ، مألوفة ، كثر استعمالها على ألسنة العوام ،ويستعملها الاديب يتوخى أن يكون لها تأثير الكلمات الغريبة النادرة ؛ والاسلوب الذي غرضه التأثير في القارىء يميل الى قبول العامية ؛ لأن العامية مألوفة ، وسريع فهمها ؛ وأشد الاساليب استعمالا للعامية : اسلوب الصحفي ، واسلوب الروائي المشهور .

الجمال والقبح

وبفعل التطور المستمر الذي للغة كثير من الكلمات العامية يصبح بمرور الزمن كلمات جديرة بالاستعمال الادبي في الاساليب الادبية المختلفة ؛ وليس هناك قاعدة عملية تكون اساسا في مثل هذه المسائل غير مهارة الاديب ، ولباقته .

قد لايكون لبعض الكلمات (جمال) ، ولكن لها قوة .. واختيار أسماء الاعلام ، من أشخاص ، وأمكنة من الموضوعات التي يدلل فيها الشاعر على حسن ذوقه ؛ فهناك اسماء أعلام لانملك انفسنا من الشعور بأنها قبيحة ، وغير ملائمة للشعر ، مثل بوزع وغيرها .
وكما أن في الالفاظ المفردة جمالا ، وقبحا ، فهناك في الجمل ايضا ، وهي الفاظ مركبة بعضها الى بعض ، جمال ، وقبح .. وقد يحدث أن تكون الالفاظ بمفردها جميلة ، ولكن اذا ركبت مع غيرها في جملة ، لم تكن جميلة ، ويسمى ذلك بجمال الانسجام ، وقديما قالوا : لكل كلمة مع صاحبتها مقام .

والاديب يتذوق الالفاظ ، كما يتذوق التراكيب ، فيحسن اختيار الالفاظ ، كما يحسن ملاءمتها بعضها مع بعض .. ومن (الانسجام) ، التوافق بين الجمل في الفاظها ،ومعانيها، فاذا كان المقام مقام قوة ، وبطش، فالانسب أن تكون الالفاظ ، والتراكيب قوية، كالحجارة واذا كان المعنى رقيقا ، ووديعا ، وجب أن تكون الالفاظ ، والجمل التي تعبر عنه رقيقة، وديعة .

الشخصية وصفات الاسلوب

وبعد دراسة الكلمات من حيث مطابقتها للمقام تدرس الجمل ، والتراكيب ككل ؛ الامر الذي يفضي بنا الى الشخصية الادبية التي انتجت الاسلوب ؛ لان (الاسلوب) في أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية الادبية التي أنتجته .

ورغم أن (احمد امين) يشير الى أن ثمة عدة طرق في دراسة الاسلوب ككل ، من ناحية شخصية الاديب ، أو من ناحية صنعته البلاغية ، الا انه لم يتوسع فيها ، ومر بهـا مرور الكرام .

والنظم ، أي الاسلوب في نظره يقاس بالمقدرة على نقل الفكرة ، والعاطفة نقلا صحيحا ، صادقا ؛ إن النظم هو التعبير الخارجي عن حالة داخلية فمتى صدق التعبير الخارجي ، وأدى الى شرح الحالة الداخلية كان نظما جيدا .

وأهم صفات الكتابة الجيدة شيئان متقابلان : القوة ، والدقة ؛ وهما يتعاوران على الموضوعات الكبرى من حماسية ، أو عاطفية ، أو غزلية ؛ ثم يضاف اليهما جمال الاسلوب في اشراك المعاني ، والعواطف .

والنظم يحتاج الى مران ، وتربية ؛ فيجب على الاديب تعلم (نظم الكلام) نظما جيدا ، لينقل الى الناس في قوة ، ودقة ، مايفكر فيه أو يشعر به .. وحقا ، هناك استعداد طبيعي للنبوغ في الاسلوب ، ولكن هذا الاستعداد مهما قوي ، لابد له من مران ،وتثقيف .

وهناك (قواعد) للاسلوب الجيد ، وضعها الخبيرون ، مثل الصحة ، والوضوح ،والقوة، والروعة (٤٤) ؛ ولكنه يجمل القول فيها أيضا .. إنّ هذه المسائل في نظره من اختصاص البلاغي ، أو رجل البلاغة .

---

(٤٤) ويعتبرها عناصر فكرية ، وعاطفية ، وجمالية للاسلوب ، قال : ــ هناك العناصر الفكرية ، وهي الصحة الناتجة عن الاستعمال الصحيح للكلمات ــ ص ٩٩ ، أو ايضا : ــ هناك العناصر العاطفية وهي القوة والجدة والايحاء . ــ ص ١١٤ ــ ١١٥ .

أن (البلاغي) يدرس الاسلوب ، فيحلل عناصره ، ويدرس مزاياه ، وعيوبه دون علاقته بالشخصية الادبية ؛ في حين أن الناقد ، والدارس الادبي يتعرف الى العلاقة التي بين الصفات الفكرية ، والعاطفية ، والجمالية ، وبين الصفات الشخصية التي لصاحبها ، عبقريته ، ونفسيته

احمد الشايب

خص (أحمد الشايب) الاسلوب بدراسة مفصلة ، ومستقلة ، فعرف به ، وبصلته بالموضوع ، أو بالاديب ، كما تحدث في عناصره ، وصفاته ؛ وكان منذ عام ١٩٣٩ يدرس البلاغة على النمط الحديث في كلية الاداب ، ودار العلوم في الجامعة المصرية ، فتمثلها على مستوى فني حديث يشمل الاسلوب ، والانواع الادبية ؛ الا أن دراساته فيها أولية ، وعامة ، وتتسم بمسحة معيارية ظاهرة ..

انه في نهجه ، وتعريفاته يقتفي خطوات (احمد امين) ؛ علاوة على أنه مثله يقتبس عن الغربيين ، وأيضا يترجم عنهم ؛ وسبق أن عرفنا بمجمل آرائه في ذلك (٤٥) ، ونتكلم اليوم عن مايسميه بعناصر الاسلوب ، وهو مصطلح كما نرى اخذه فيما اخذ من (أحمد امين)، ثم صفات الاسلوب ، ثم البلاغة كعلم للاسلوب .

عناصر الاسلوب

في كتابه : ــ الاسلوب ــ ، يخصص أحمد الشايب فصلا لدراسة (عناصر الاسلوب) ، يبدأه بدراسة تطبيقية ، فيحلل نصين أدبيين ، أحدهما نثري ، والاخر شعري ، يظهر فيهما عناصر كل منهما الادبية ؛ فيظهر في النص النثري الافكار ، والصور ، والعبارات ، وفي النص الشعري الوزن ، والقافية ، والعاطفة ، والخيال ... حتى يقول :

ــ هذه هي عناصر الاسلوب كما نتصوره نصا أدبيا لايتجزأ ، وكما نتصوره اقساما لكل قسم خواصه المترتبة على مافيه من افكار ، وانفعالات ، وأخيلة (٤٦) . ــ ، ثم يؤكد أن الباعث الذي دفعه الى ذلك هو تقسيم البحث فيه ، في أن العناصر الاسلوبية إذا وفقنا على الجانب اللفظي للادب ، هي : ــ الكلمة ، فالجملة فالصورة (التشبيه والاستعارة والكناية والفكرة والعبارة (٤٧) ....

---

(٤٥) راجع دراستنا الاسلوب والبلاغة ؛ المعرفة ؛ عدد ١٣٢ ، شباط ١٩٧٣ ـ
(٤٦) و (٤٧) الاسلوب ، لاحمد الشايب ، ط ٤ ، ص ٥٢ ، وكان صدور عام ١٩٣٦

وكنا توهمنا انه عندما اخلوا عليه التعميم الضار في تعريفه الاسلوب بانه طريقة التفكير ، والتصوير ، والتعبير ، هذا التعميم الذي يضر بجوهر الاسلوب ، وشكلانيته ، استدرك قائلا : ـ إن تعريب الاسلوب ينص بداهة على هذا العنصر اللفظي ، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني ، الا أننا حين نريد الايضاح والتقسيم مضطرون الى ملاحظة النص الادبي ، وملاحظة ما وراء اللفظ من فكرة أو عاطفة ، أو خيال (٤٨) . ـ

صفات الاسلوب

وهناك صفات كثيرة للاسلوب ، هي أوصاف يمكن معرفتها بالنظرة السريعة ، على حد قوله ، كالاسلوب الموجز ، والسهل ، والغامض ، والعلمي والتصويري وغيرها .. ولكن المقصود هو اظهار اهم هذه الصفات ، واعمقها ، والتي تميز الاسلوب الجيد .

هذه الصفات يمكن ارجاعها الى ثلاث ، هي في نظره : الوضوح ، والقوة ، والجمال (٤٩)، يضع مقابل كل منها المصطلح الانجليزي الدال عليها كلرتس ، فورس وبيوتي .

١ ـ (وضوح الاسلوب) يكون بدقته ، ووضوح الفكرة فيه : أ ـ (وضوح الفكرة) ، او الدقة ، يكون باختيار الكلمات غير المشتركة بين المعاني ، مع الاستعانة بالعناصر الشارحة والمتممة ، كالنعت ، والمضاف اليه ، والتمييز ، والاستثناء ، أو الكلمات المتقابلة ، والمتضادة ، مع الابتعاد عن الوحشي ، والغريب ؛ ب ـ و (وضوح التركيب) ، أوالجلاء يبدو في صور شتى من الرقة ، والجزالة ، والسهولة ، والصعوبة ، وذلك بحسب مطابقة الاسلوب لادراك القارىء ؛ وذلك يعتمد على النظام الدقيق في تركيب العناصر ، ومراعاة نظم الجمل ، ومراعاة الاقتضاب ، والمساواة ، والايجاز .

٢ ـ (قوة الاسلوب) ، وهي تتجلى في الروعة ، او الفائدة من الاسلوب ، وتتحقق بقاعدتين أ ـ (قوة الصورة) ، من استعمال الكلمات المألوفة ، المحدودة المعنى ، او استخدام الكلمات الوصفية ، أو الاستعمال المجازي للكلمات ، وتحاشي الكلمات الثانوية ، والحشو الفارغ من المدلول ؛ ب ـ (قوة التركيب) ، ويكون بتقديم الكلمة ، أو تأخيرها ، بحسب

(٤٨) نفس المصدر ، ص ٤٦ .

(٤٩) المصدر نفسه ، ص ١٨٥ ومابعدها .

الاهمية ، دلالة على التفخيم أو غيره ، أو استعمال الطباق البديعي ، ومقابلاته ، أو الايجاز في العبارة ، والتراكيب ، لان القوة تقتضي السرعة في الاداء ، والتقنين في القول .

٣ ـ (جمال الاسلوب) ، وهو صفة نفسية على حد قوله ، تعبر عن خيال الاديب ، وذوقه . وليس الجمال في الاسلوب في المحسنات اللفظية ، أو الصور الخيالية المصطنعة ؛ وذلك أن هذه الصفة هي في وقت واحد سلبية ، وايجابية ؛ أ ـ (الناحية السلبية) التي لها تعتمد على قدرة الكاتب على ابعاد الكلمات المتنافرة الحروف ، أو العبارات المتنافرة الكلمات ، والجمل ، وملاحظة النغمة العامة للاسلوب ، وتحاشي الرتابة ؛ ب ـ (الناحية الايجابية) ، وهي مايمكن تسميته بالتناسب ، أو مطابقة اللفظ للمعنى ، وتعتمد على الملاءمة الطبيعية بين الالفاظ والمعاني ، حتى تكون الاولى مطابقة للثانية تمثل حركاتها ، وروتقها ؛ وذلك يستلزم استلهام الكاتب شعوره الصادق ، وخياله اليقظ ، ثم الظفر بالهندسة الجميلة في تاليف العبارات المتواصلة ، والتي تكون صورة مطابقة للنموذج المعنوي القائم في نفس الاديب .

البلاغة كعلم للاسلوب

أما حديث (احمد الشايب) عن الفنون أو الانواع الادبية ، وأساليبها ، فحديث جد مبتسر ، وجد مختصر ، لايفي بالغرض المرجو منه ، علاوة على أنه تطبيق مختمل للمفاهيم البلاغية والنقدية الغربية على الادب ، وهي اليوم شيء متطور ، زحزحته الاسلوبية كعلم للاسلوب عن مكانته ؛ والمؤلف يستعمل فيه مصطلح (أسلوب) تارة للدلالة على فن أو نوع أدبي ، وتارة على النموذج الادبي ، تمثله أو انجازه ، وتارة على الطريقة فيه ، أو النظم. لقد اعتمد احمد الشايب على جيننغ ، والذي اورد عددا من آرائه في البلاغة ؛ مثل قوله : ـ إنّ البلاغة فن تطبيق الكلام المناسب للموضوع ، وللحاجة ، على حاجة القارىء ، أو السامع (٥٠) ؛ أو قوله : ـ علم النفس ينفعنا هنا ، ويتعاون مع النقد الادبي ، والبلاغة، في تفسير مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وفي بيان موضوع الدراسة البلاغية بيانا مفصلا ، منظما (٥١) . ـ

(٥٠) الاسلوب ، السابق الذكر ، ص ٢٠ ؛ المبادىء الفعالة في البلاغة ، لجيننغ ، ص١.
(٥١) الاسلوب ، ص ٢١ ؛ المبادىء ، ص ٢ .

ولذلك اعتبر ان (البلاغة) هي بيان الانسب من خطاب القوم ، وان موضوعها هو : ماذا نقول ؟ . وكيف نقول .. والاجابة على السؤال الاول تتناول مادة الكلام البليغ ، والقواعد المتعلقة به من حيث موضوعه ، وافكاره ، وعواطفه ، وأخيلته ؛ ثم الاجابة على السؤال الثاني تتناول طريقة الكلام في هذه المادة ، وأدائها .. ولذلك يصير موضوع البلاغة في نظره الى بابين ، أو كتابين (٥٢) ، هما الاسلوب ، والفنون الادبية ؛ في الاسلوب ندرس القواعد التي إذا اتبعت كان التعبير بليغا ، واضحا ، مؤثرا ؛ وفي الفنون الادبية ندرس مادة الكلام من حيث اختيارها ، وتقسيمها ، وقواعدها كالقصة ، والمقالة ، والوصف ، والرسالة ، والمناظرة ، والتاريخ وغيرها .

امين الخولي

وإن محاولات (امين الخولي) في التجديد البلاغي ، وتصيير البلاغة فنا للقول ، هي الى اليوم أقوم هذه المحاولات ، واكثرها جدوى ؛ وترجع هذه المحاولات الى عام ١٩٢٨ ، حين اخذ امين الخولي يدرس البلاغة ، والادب في كلية الاداب في الجامعة المصرية وفي أواخر الاربعينات دعي الخولي لالقاء محاضرات في البلاغة على طلاب (معهد الدراسات العليا) ، التابع لجامعة الدول العربية ، فيودع محاضراته آراءه في التجديد البلاغي ، وخبرته في الادب ، والفن عامة ، وهي مايضمه كتاب : ــ فن القول ــ ، الذي صدر عام ١٩٤٧ .

ويقول امين الخولي في مناهج تجديد : ــ كانت محاولتي الاولى في سبيل البلاغة هي تحقيق (فنية البلاغة) ، والانتهاء بها الى أن تكون (فن القول) الذي يقوم الى جانب الفنون الاخرى ، من سمعية ، وبصرية (٥٣) . ــ ؛ كما يقول : ــ البلاغة هي البحث عن (فنية القول) ؛ وإذا ما كان الفن هو التعبير عن الاحساس بالجمال ، فالادب هو القول المعبر عن الاحساس بالجمال ، والبلاغة في البحث في كيف يعبر القول عن هذا الاحساس (٥٤) . ــ

(٥٢) الاسلوب ، ص ٣٦ ومابعدها .

(٥٣) و (٥٤) مناهج تجديد ، لامين الخولي ، مصر ، ص ٣٢٤ ، و ٣٢١ و ٣٢٢ .

فن القول

صدر كتاب ـ فن القول ـ عام ١٩٤٧ ، وهو دراسة مقارنة تعتمد على البلاغة العربية الحديثة ؛ يقول صاحبه : ـ أردت لأقيم الرأي في البلاغة واصلاحها على أساس من الواقع المجرب ، المنتفع بخبرة من حولنا من الامم ، المستفيد من التقدم الانساني ، والرقي الاجتماعي ، وغاية هذا الدرس عند الاقدمين ، على ما اشتهر عندهم ، وغلب في تناولهم من صنع المتكلمين فيه ، وعند المحدثين من امم الغرب في جملة أمرهم ، ولباب رأيهم .. والحضارة الغربية اليوم في أصولها موحدة الاسس ، متشابكة المسالك ، يجد الجديد في امة ، فيمسي عند صواحباتها ، ولذلك اطمانتت الى أن ما أحلت عليه من نظرات بعض أممها ، وما انست اليه من لمحات بعضها الاخر ، هو مايسعني أن أدعوه فيما مضى من تلك المقارنات عند المحدثين ، أو عند الغربيين (٥٥) ـ .

ومثلما اعتمد أحمد الشايب على جينتغ ، اعتمد أمين الخولي على باريني ،وفيلماجي ، وأورد كلاما لهما ؛ فاورد تحليلا بلاغيا اسلوبيا ، الاول ، اشلعه بتعريف البلاغة : ـ أنها تعلم الكلام الافضل ، والكتابة الاحسن (٥٦) ـ ؛ أورد للثاني في تعريفه للبلاغة ـ أنها درس الاساليب ، بل علم الاسلوب (٥٧) ـ ؛ ثم يقول : ـ البلاغة في تعريفنا هي فنية القول ، وانه بحيث يكون تعبيرا عن إحساس القائل بالجمال ، وليست بنا حاجة في الرسم الى اكثر من ان البلاغة ، هي فن القول (٥٨) ـ .

ويبرر أمين الخولي مصطلح ـفن القول ـ ، فيقول : ـ ومانحسب في هذه التسمية الجديدة للبلاغة مايسخط ، أو يغضب من لسخطه وزن ، أو لغضبه قدر ، وأن يقيمها جامد ممن يرتدون أكفان الموتى ، فلا علينا من ذلك ، مادام لهذه التسمية ايحاؤها الدائم، ولفتها التصل الى الهدف الجميل المبتغى . ـ ؛ ناهيك بأثره التعليمي : ـ اذ يصل الطالب بجو الجمال والفن ، والذي تمنحه الحياة من نشاطها الكبير ، فيري هذا الوصل

---

(٥٥) فن القول ، له ، ص ١٧ .

(٥٦) و (٥٧) نفس المصدر ، عن الاسلوب الايطالي ، ص ٤٠ ، وعن مبادىء البلاغة والعروض ، ص ٧٠ .

(٥٨) المصدر نفسه ، ص ١٧٨ .

باساليب الفن ، وطرائفه ، ويبرىء من الخلط في المنهج ، والتناول ، فتستقر بمعونة ذلك أصول التقنين الذي يراد تحقيقه في هذه البلاغة على ماعرفنا ــ .

مقارنات

البلاغة العربية القديمة علوم ثلاثة هي : المعاني ، والبيان ، والبديع ؛ وموضوعاتها لاتتعدى اللفظة ، والجملة الا بقدر قليل ، حين يستدعي البحث توضيحا منطقيا ، أو تركيبا لغويا ، وعلى الخصوص في موضوع الاعجاز ، ولكن البلاغة الحديثة (٥٩) :

أ ــ في صورتها العامة ، بدت أنها الدرس الذي يعلم الاحسن ، والاجمل من الكلام ؛ فهي في ترتيب المعارف والثقافات فن من الفنون الجميلة ، أساسه القول الممتاز ، واداته الكلمة ، وفي تدرج الدرس اللغوي تكون مرحلة من الحسن تجيء بعد الصحة .

ب ــ وفي دائرة بحثها ، تتسع دائرة البحث لكل ماتشمله طبيعة الفن القولي ، وعمل الاديب فيه ؛ وتقسم خطوات عمل الاديب الى ايجاد ، وترتيب ، وتعبير ، وتبحث كل خطوة من هذه الخطوات كما يجب ان يكون البحث الذي تتطلبه المعرفة الفنية .

جـ ــ وفي منهجها ، ان منهج دراسة (فن القول) فني محض تبدو فيه مظاهر واضحة من الوصل الوثيق بين الادب وسائر الفنون ، وتنسيق الدراسات اللغوية ، والادبية تنسيقا سليم الاساس ، يكون لفن القول فيه مكانه المتميز .

د ــ وفي غايتها ، ثمة غايتان لها ، عملية وفنية ؛ (غاية عملية) من تحقيق مصالح حيوية للافراد ، و (غاية فنية) هي الامتاع بالتعبير الجميل ، وبالتذوق الناقد لروائع الاداء الفني .

وقد هدته هذه المقارنات الى ما اسماه بالتخلية والتحلية ، واللتين تصلح بواسطتهما البلاغة العربية القديمة ؛ اي تخليتها من المباحث المنطقية ، والكلامية ، والدينية ، والاستطرادات المختلفة ، والتفريعات التي لم تعد تلبي اليوم متطلبات البحث الفني ، الادبي ، وهو في الاساس بحث اسلوبي ذوقي .

(٥٩) المصدر المذكور ، ص ١٧٣ و ١٨١ و ١٩٠ و ٢١٩ .

ثم تحليتها بدراسات ، ومعارف ، ومناهج جديدة ، حديثة توسع مجالها القديم الى افق الفن القولي ، واساليبه (٦٠) ، وعلى الخصوص ، التقديم لها بمقدمتين ، احداهما فنية تبحث في الفن ، وحقيقته ، والجمال ، فيم يكون ؛ والاخرى نفسية ، وتبحث في قوى النفس ، وما تمد به العمل الادبي .

علم الاسلوب

لامراء أن آفاق (فن القول) هي آفاق الايجاد ، والترتيب ، والتعبير التي تدرس في بحث صنعة الكتابة ، منذ أيام ارسطاليس الى اليوم ؛ فتتوزع البحث البلاغي الى أقسام ، ذات مباحث ، وتحليلات نفسية ، وفنية ، وادبية مختلفة ، تجعلها علما للاسلوب ، أي علما للطريقة الشخصية للكتابة في النص الادبي الواحد ، أو عند الاديب .

بالفعل إن آفاق فن القول تعالج البلاغة كعلم للاسلوب، أي للطريقة الشخصية في الكتابة ، وعلى الخصوص أنها تنص صراحة على مقدمتين للبحث البلاغي ، احداهما نفسية ، والاخرى فنية ، مع التاكيد الصريح على الجمال ، الاحساس به والتعبير عنه .

وقد اكتفى (أمين الخولي) بالمقارنة ، والتخطيط ، ولم يتحدث عن الاسلوب نفسه ، عناصره ، أو صفاته ، كما فعل احمد أمين ، او احمد الشايب في محاولاتهما .. ناهيك بان (احمد الشايب) ، على غرار البلاغيين الغربيين درس عددا من الانواع الادبية دراسة بلاغية اسلوبية (٦١) ، وهو امر شائع ، وراق جدا في كتب التاليف الادبي البلاغية في الغرب .

---

(٦٠) وبحث الاساليب في خطة فن القول يشمل : ـ الاساليب الفنية في الادب ، وسواه من الفنون ، ودلالتها على شخصية المتفنن ؛ الاعتبارات النفسية والادبية التي يقوم بها تميز الاسلوب ؛ الاساليب الادبية من حيث هي طراز في الاخراج ، والعرض ، تميز عمل الاديب . ـ الخ ، ص ٢٢٣ ..

(٦١) لنسجل أن (احمد أمين) يتحدث عن التصميم ، بمعنى تنسيق ، أو ترتيب ، أو أيضا هيكل ادبي ، فيظهر التصميم في الرواية ، من محكم أو مفكك ، بسيط أو مركب ، النقد الادبي ، السابق الذكر ، ص ١١٧ ومابعدها ؛ ثم التصميم الدرامي في المسرحية ، من مقدمة ، وعرض ، وحركة نهوض ، ونقطة تحول ، ثم حركة هبوط ، وخاتمة ، ص ١٢٨ وما بعدها ، وغير ذلك .

يضاف الى ذلك أن الرواد العرب المحدثين الذين حققوا هذه الخطوات التجديدية ، لم يعالج أحد منهم صور البيان ، اي الصور البلاغية الاسلوبية للكتابة ، والتي تسمى أيضا صور الاسلوب (٦٢) ، وهي أهم موضوعات البلاغة الغربية ، لايزال الدارسون البلاغيون والاسلوبيون يولونها عنايتهم ، يصنفونها ويحللونها من زوايا مختلفة .

ولنسجل من جديد اذن ، أن (الاسلوبية) اليوم شيء مفارق ، بمنهجيته ، وموضوعاته للبلاغة كصنعة للكتابة ، أو لنقل ايضا إنه يتجاوزها الى حيث الظاهرة الاسلوبية ، يدرسها من خلال الظاهرة اللغوية وظيفيا ، وتركيبيا ، ودلاليا ، دراسات نفسية ، فنية ، وادبية مختلفة .

ومنذ مدة أصدر (عبد السلام المسدي) كتابا في : ـ الاسلوبية والاسلوب ـ، تونس ١٩٧٧، حاول فيه التعريف بالآفاق العلمية الجديدة للبحث الاسلوبي الحديث ، على اعتبار الاسلوبية فرعا من شجرة الالسنية ، تصطنع منهجها العلمي واللغوي .

كما انه حاول فيه رسم خطوط عريضة لنظرية شمولية في الادب والنقد الادبي ، تستفيد من المنهجية الحديثة في دراسة الاسلوب علميا ، ولغويا .. الا ان عمله كمحاولة في الاسلوبية ، والاستفادة منها جاء بدائيا ، ومليئا بالمغالطات .

وسبق أن قارنت (٦٣) بين محاولته ، ومحاولة (امين الخولي) ، واظهرت أن التمثل البلاغي ، في حد ذاته اذا صلح اليوم يمكن أن يخدم الادب ، والنقد الادبي ، اكثر من افتعال نظرية شمولية ترفع شعار الاسلوبية ، في حين هي تغمط حق الادب ، والفن ، والعلم كافة .

وقد اكدت ، ولازلت أؤكد على ضرورة الاقبال على تراثنا البلاغي ، دراسته بروح علمية حديثة ، ثم العمل على تطويره ، وخاصة صور البيان فيه ، بعد أن اتضح امتيازها في تراكيبها ، ومعانيها ، ودراستها على مستوى لغوي ، واسلوبي ، ثم شرحها بمنهجية حديثة .

---

(٦٢) وتصنيفنا الحديث لصور البيان هو أول تصنيف عربي في العصر الحديث ، يحاول دراسة الصور البلاغية للاسلوب دراسة علمية نفسية ، وفنية على شتى مستويات الظاهرة الادبية ، اللغوية منها أو الاسلوبية

(٦٣) انظر مراجعتنا لكتاب الاسلوبية والاسلوب ، لعبد السلام المسدي ، المعرفة ، عدد ١٦٩ ، حزيران ١٩٧٨ ، ص ١٧٩ ـ ١٩٨ .

ڤولتير والعرب

جان غولمييه

ترجمة : فخري نورس الكيلاني

توطئة للمترجم :

جان غولمييه هو علم من اعلام الفكر الفرنسي المعاصر . نعمنا بصحبته بعض الوقت في الثلاثينات في باريس وفي قطرنا السوري . وافدنا من ثقافته الواسعة وتفكيره العميق الحر . وقد امضى في ربوعنا السورية واللبنانية ردحا من الزمن يقارب العشرين عاما . وقد تلقى على يديه كثير من شبابنا اللغة الفرنسية وآدابها وكان خير استاذ في هذا المضمار، ابقى في نفوسهم آثارا لاتنسى ولا تمحوها الايام . وكثيرا ماردد خلال اقامته القصيرة لالقاء محاضراته في شهر تشرين الثاني من العام الفائت في دمشق وحلب وحماة « انه يشعر بسرور عميق لعودته بعد مضي خمسين عاما على انتهاء اقامته في سوريا . والتي كانت حافلة بالعلاقات الطيبه والصداقات المتينة وهو يشغل حاليا منصب استاذ فخري في جامعة السوربون — قسم الاداب الفرنسية . ويراس هيئة المحكمين في مناقشة اطروحات الدكتوراه في الادب .

* م – ١٣

وفيما يلي نقدم ترجمة المحاضرة التي القاها في ٢١ تشرين الثاني من العام الفائت في المركز الثقافي الفرنسي في دمشق ...

فولتير والعـرب

احتفل العالم في العام الماضي بالذكرى المئوية الثانية لوفاة فولتير ، حيث افسح المجال لقيام عدد من الاحتفالات ليس في فرنسا فحسب ولكن في معظم انحاء العالم الذي شهد مؤتمرات وحلقات بحث علمية بهذه المناسبة شملت انكلترا والمانيا وامريكا وهولندا وحتى اليابان .

لذلك فاني اغتنم هذه الفرصة ، فرصة دعوة المركز الثقافي الفرنسي في دمشق ، بكل سرور ، لاتحدث عن فولتير ، ولاتناول بالشرح ناحية مجهولة جدا من مؤلفاته الا وهي فولتير والعرب .

اننا لو تناولنا مؤلفات فولتير بالدراسة لوجدنا ان ذكر الشرق قد ورد فيها بشتى الصور ، بالتفصيل حينا ، وبالتلميح احيانا اخرى ، سواء في مسرحياته كمسرحية (زايير) ومثلها مسرحية (الفيير) أو في قصصه كقصة (صادق) او قصة (اميرة بابل). وكذلك ذكر الشرق في كتابه (سكرمانتادو) وفي كتاب (الثور الابيض) أو كتاب (الابيض والاسود) ، وغيرها حيث يغتنم فولتير فرصة رواج الف ليلة وليلة في ذلك العصر ، ليتحدث عن الشرق . وكذلك نجده يذكر الشرق في مؤلفه المسمى (القاموس الفلسفي) والذي ضم بين دفتيه مناظرات فلسفية ودينية . واخيرا نجد الشيء نفسه في مؤلفاته التاريخية الاخرى ومنها كتاب (عصر لويس الرابع عشر) . ونحن في هذه المحاضرة سوف نخص بالذكر ذلك الكتاب القيم الذي سماه فولتير (الطباع وروح الامم) . ونظرة الى هذه الكتب كلها تكشف عن ان فولتير يتحدث عن شرق واسع الارجاء متعدد الاشكال لايحده زمان ولا مكان ، وذلك لان فولتير يرتبط كل الارتباط بميزات عصره المفتوح على جميع التيارات الفكرية والاجتماعية والسياسية . من ذلك اننا نرى في هذا العصر بالذات اساتذة امثال (لورودو هوتسترايس) استاذ اللغة العربية في الجامعة الملكية يهتم بالحضارة الصينية ، وكذلك (لانغليس) الذي يهتم بلغة التتار بعد ان نشر كتاب قواعد اللغة العربية لمؤلفه (سافاري) كما نجد العالم (غالان Galland)

في نفس الوقت يقول « انني لا اضع العرب والفرس تحت اسم شرقيين فقط بل يدخل ايضا في ذلك الاتراك والتتار وجميع شعوب اسيا تقريبا وحتى الصين » . وكذلك يقول فولتير نفسه حين يصف هذا العصر : « ان الامم الشرقية تمتد من الدردنيل وحتى اعماق كوريا » .

ولا بد من القول ان من المجازفة بمكان ان نجعل من فولتير والشرق موضوعا للمحاضرة نظرا للعديد من المشكلات التي تثيرها مؤلفات فولتير في علاقاته مع هذا الشرق الفسيح الارجاء . ولذلك ولكي لا اضيع في خضم العموميات وحتى ابقى في ميدان معين محدود ، فسوف اكتفي في محاضرتي هذه بمناقشة ما ورد في الفصلين القصيرين (السادس والسابع) من كتاب فولتير المسمى (دراسة عن طبائع وروح الامم) حيث نراه يتكلم في الفصل السادس منه عن العرب وعن (محمد) ص بينما نراه يتكلم في الفصل السابع منه عن (القرآن) والشريعة الاسلامية ـ وانني لارغب في هذا الحديث ان ابرز اهمية المعلومات الوثيقة التي حصل عليها فولتير عن حضارة العرب . كما اريد ايضا ان اقول ان فولتير يعتبر احد الاوائل الذين وضعوا هذه الحضارة في مكانها الصحيح وحكموا عليها بتعاطف واع .

لقد استطاع فولتير بما كتبه في مؤلفه هذا ان ينقل فرنسا من صف الخصومة للعرب الى صف الاعجاب الرزين بحضارتهم التي ما زالت من ابرز الثقافات في التاريخ والمعها . ولقد قص فولتير بنفسه في ملاحظاته التي اضافها الى مؤلفه (الطبائع) انه انما جاء بكتابه هذا ليوفق بين علم التاريخ وبين النزعة الفلسفية التي كانت تتبناها في ذلك الوقت سيدة مشهورة هي مدام دو شاتليه M me du Châtelet او المرأة الفيلسوفة التي كانت تنفر من التفاصيل المزعجة والاكاذيب الملفقة التي كانت تملأ معلومات عصرها التاريخية « ومن ذلك تلك السخافات التي كانت تبثها الدعاية الكاثوليكية ضد النبي محمد (ص) . ولا مجال للشك فيما قاله فولتير عن الدوافع الظاهرة التي حملته على تأليف كتاب (الطبائع) . لكننا نرى ان الدافع العميق انما هو حرصه على كتابة التاريخ، هذا الحرص الذي كان قد اظهره عندما الف كتاب (عصر لويس الرابع عشر) والذي قدم لنا فيه صورة شاملة للسجايا ولروح الامم منذ اقدم العصور مستندا في ذلك الى القواعد الثابتة بحيث لايقبل الا ماهو ممكن ومحتمل الوقوع ، وان ياخذ الطبيعة الانسانية فيما تمثله من اشياء ثابتة ، معيارا مطلقا ليكون ذلك مدخلا الى التعرف على الازمنة المعاصرة .

ولقد لبث فولتير يصحح وينقح مؤلفه الطبائع فترة امتدت أربعا وثلاثين سنة (أي من عام ١٧٤١ م) حتى عام (١٧٧٥ م) وبلغ من اهتمامه بالامر انه كان يهيىء تصحيحا لكتابه هذا في الامسية التي سبقت وفاته وذلك لينشره في نسخة جديدة منقحة . وهذا ما تشهد به رسالته التي حررها للناشر (بانكوك Pancoucke) بتاريخ ١٢ كانون الثاني ١٧٧٨ . ان ذلك الجهد الجدي والمستمر ليؤكد بصورة قاطعة ان كتاب(الطبائع)قد احتوى على رسالة فولتير الاساسية التي اراد تاديتها ومنها نستنتج مدى اهتمامه بما قاله عن العالم العربي وعن المكانة التي خص بها هذا العالم .

ولا يخلو مؤلف فولتير هذا من تلك النزعة التي ترى في أوربا مركز العالم المتفتح والتي كانت سائدة في ذلك الوقت . غير اننا نلمس فيه سعيه الاكيد لتجاوز ضيق الافق المهيمن آنذاك . وبنظرة احصائية سريعة الى فصول هذا الكتاب التي بلغت / ١٩٧ / فصلا نجد انه قد خصص / ٢٩ / فصلا منها بكاملها لا تبحث الا في العالم الاسلامي وفي مملكة فاس ومراكش وامبراطورية المغول . وهذه الفصول تعادل (١٤٫٥٠ ٪) من مجموع الفصول كلها . هذا عدا شذرات متناثرة هنا وهناك في مختلف فصول الكتاب يبحث فيها ولو بصورة خاطفة شؤون العالم العربي .

وليس اهتمام فولتير المبكر بالشرق العربي بالامر المستغرب بعد أن سمع عنه منذ سنواته الاولى في مدرسة (لوى لوغران Louis de grand) وذلك بفضل منظمة (شباب اللغات) تلك المنظمة التي كان يشجعها الاباء اليسوعيون وتتخذ مقرها في تلك المدرسة (برعاية) هؤلاء الادباء . وفي الحقيقة ان أول نجاح حققي به فولتير في المسرح كان حين عرض مسرحية (زايير) عام ١٧٣٢ في باريس وقدم فيها للجمهور تلك الشخصية التي سماها (أوروسمان) والتي تمثل شخصية المسلم المتسامح . كما نجده في عام ١٧٣٤ يكرم العرب في مؤلفه (الرسائل الفلسفية) والتي نسب فيها اليهم فضل معالجة مرض الجدري عن طريق اللقاح الذي اكتشفه العرب لا (الشركس) كما كان يظنه الكثيرون . والان لنتصفح الجزء السادس من كتاب فولتير / الطبائع / الذي يتحدث فيه عن العرب وعن محمد (ص) فنجد في الحقيقة ان عنوان هذا الجزء لا يتطابق كليا مع مضمونه . ذلك ان الكاتب يتناول محمدا (ص) ، بالحديث مطولا وأكثر بكثير مما يتحدث عن موطنه الذي رسم له صورة ساحرة في مقدمة كتابه . اننا نرى فولتير يبدأ هذا الجزء بتركيز شديد على النبي محمد (ص) ويقول « لم تذكر حياة مشرع واحد من مشرعي العالم

العظماء بمثل تلك الاصالة وذلك الصدق اللذين ذكر بهما معاصرو محمد (ص) سيرة حياته » وقد اثار هذا القول اهتمام / رينان Renan / فيما بعد مثلما اثار اهتمام فولتير من قبل ، وتبناه كوجهة نظر . ثم يكمل فولتير ويقول « ان ديانة العرب تسمح لنا بدراسة علمية للظاهرة الدينية عند ولادتها » ، ثم يتابع كلامه فيتصدى للمعتقدات الخرافية عند عرب الجاهلية والتي قرر النبي أن يرجعها الى معتقد التوحيد . ثم يقدم لنا فولتير ، بعد ذلك ، صورة رائعة عن سمات محمد (ص) فيصفه قائلا : « كانت عيناه النافذتان الى الاعماق وشكله الجميل ووقاره الرزين توحي بالهيبة والحزم » ويستكمل فولتير تلك الصورة مضيفا اليها صورة معنوية تدل على اندفاع وسلامة طوية شخصية محمد (ص) .

ومن ثم يذكر فولتير بدقة وبصورة مجملة سيرة حياة الرسول محمد (ص) وتاريخ خلفائه ويستنتج من انتصاراتهم النتيجة التالية : « ان كل ما حدث في ذلك الوقت يعطينا صورة حية ودليلا على ان الشعب العربي شعب متفوق وانه لمن المسلم به ان عبقرية الشعب العربي التي ايقظها محمد (ص) قد قامت بما قامت به خلال ثلاثة قرون بدافع من ذاتها . وبذلك فهي تشبه عبقرية الرومان القدماء » . وهنا نكون قد أتينا على نهاية الفصل السادس من مؤلف (الطبائع) والذي ينهيه فولتير بمديح رائع للفنون والعلوم عند العرب .

ونظرة الى هذه الصفحات القليلة ، تعطينا نموذجا واضحا عن دراسة متكاملة شاملة لا ينقصها أي شيء جوهري بحيث تبقى دقة المعالم النفسية هي السائدة دون ان تفريها رغبة في التنميق . ولكي نقدر نهج فولتير الجديد في معالجته هذا الموضوع حق قدره فانه يكفي أن نقارن بينه وبين ما قاله (موريري Moréri) في قاموسه الواسع الانتشار آنذاك ، عن النبي محمد (ص) من تعريف مملوء بأقذع الشتائم .

واذا تصفحنا الفصل السابع من كتاب الطبائع لرأيناه يبحث في القرآن وفي (الشريعة الاسلامية) ويعرض فيه لوحة صحيحة عن ديانة العرب . يبدأ فولتير بمقاومة التعصب الفكري عند أوروبيي عصره الذين يعزون تقدم الاسلام السريع الى سهولة العادات التي يشجع عليها الاسلام . ويظهر في نفس الوقت أن محمدا (ص) على العكس قد نظم تعدد الزوجات الشائع آنئذ لدى جميع الحضارات الشرقية القديمة . كما انه قد وفق

بتعريف القرآن « انه ليس بكتاب تاريخي ولا مجموعة تراتيل ولا رؤيا للقيامة ولكنه مزيج من جميع هذه الانواع المختلفة التي اصبحت شريعة لجميع المسلمين . وهو مصوغ باسلوب سام معبر عن العقيدة الاسلامية » . ويضع فولتير مبدأ وحدانية الإله المطلقة في المقام الاول من العقيدة الاسلامية وهو على حق بذلك . ومن ثم ينظر في موضوع الجنة ويدحض الحماقات الغبية التي يلفقها الغرب . وكذلك حول مشكلة القضاء والقدر التي تنسب الى الاسلام بينما يرى فولتير ان هذه الفكرة معروفة منذ القدم . ومن هنا يتابع بحثه بالتحدث عن أركان الدين : « الصلاة والحج والصوم والزكاة » ويعرفها بكل دقة ويرى أن مجموعة هذه الفرائض صارمة وبسيطة . وهذه الديانة تنطبق ببساطتها على مثل فولتير الدينية العليا . حيث يقول عن هذه الديانة « إله من غير غموض يتماشى مع الذكاء البشري » . ويرى فولتير ان الديانة الاسلامية قد انتشرت بفضل الحماسة وروح التسامح . فيقول ان العرب لم يرغموا غيرهم من الامم على اعتناق الاسلام وانما خيروا كل الشعوب التي خضعت لهم بين أن يعتنقوا الاسلام أو يدفعوا الجزية » . وأخيرا يميز فولتير في هذا الفصل بدقة وصدق بين مذاهب السنة الرشيدة الاربعة . ويذكر أيضا الانقسامات التي رافقت فجر الديانة الاسلامية وأهمها طائفة الشيعة حيث لعبت السياسة دورا اكبر من دور الدين .

وهنا لا بد من المقارنة بين المعلومات الصحيحة التي قدمها فولتير في دراسته وبين سخافات (موريري Moréri) ـ صاحب القاموس المذكور ـ والذي يرى أن القرآن هو (هراء متتابع) ويلح بكل سماجه حول (حسية الجنة) الموعودة للاخيار كما انه يخلط بخطأ واضح بين انشقاق جماعة علي وبين المذاهب الاربعة .

يمكن اعتبار فولتير قد انتقل الى صف اصدقاء العرب بعقلانية واضحة وقد ظهر هذا عند نشر المخطوط الاولى لمؤلفه (دراسة الطبائع) من قبل الناشر (نولم Noulme) الهولندي عام / ١٧٥٣ / والتي اعترض عليها فولتير وذلك في كتاب (المراسلات الادبية) الذي اعد في اول كانون الثاني عام / ١٧٥٤ / حيث جاء في تحليل هذه المخطوط النص التالي لفولتير : « إن اصحاب النوايا السيئة يقولون أن على مؤلف كتاب الطبائع أن يذهب الى القسطنطينية ليختن كما يفعل المسلمون وبذلك يكون هذا العمل خاتمة قصته».

والآن وبعد قراءة هذين الفصلين (السادس والسابع) من كتاب فولتير (الطبائع) يقوم

أمامنا سؤالان مباشران يتطلبان الاجابة : « الاول » ما هي أسباب تعاطف فولتير الواضح مع العرب ؟ والثاني « من أين حصل فولتير على هذه المعلومات التي هي بمنتهى الصحة والدقة في ذلك الوقت . ومن المؤكد أن الحضارة العربية لعبت دوراً فعالاً في حملة فولتير ضد اليهودية - لا اليهودية كديانة قائمة بذاتها بقـدر ما هي مصدر للديانة المسيحية - . ومن الطبيعي ان لا نعتبر هذه الحملة من قبيل اللاسامية بشكلها العنصري وانما هي نتيجة لبدء تفسير التوراة اعتباراً من (ريشارد سيمون Richard Simon وحتى (دوم كالميت Dom Calmet) اللذين عرفهما فولتير شخصياً .

ويمكن القول إن تمجيد فولتير للعرب كان وسيلة غير مباشرة للحط من شان الشعب الاسرائيلي المختار وبنفس الوقت لمناهضة افكار (بوسيه Bossuet) التي عرضها في خطابه الشهير (حول تاريخ العالم الذي تطغى عليه المسحة الدينية اكثر من الطابع التاريخي) في وصفه العذب للبلاد العربية مقابل وصفه لاراضي اليهود الجدباء . كما نجد فولتير يبرز بشكل واضح وثابت تفوق العربي على الاسرائيلي خلال ما كتبه في الفصل السادس من كتاب (الطبائع)والذي يظهر فيه انفتاح الفكر العربي على العالم امـام النظرة الفردية الضيقة عند اليهودي . ونضيف الى ذلك بان فولتير قد استنكر بكل صراحة ووضوح مبدأ العنف والقسوة الموجودة في التوراة لان ذلك نابع من كرهه العميق للتعصب ... هذا الكره الذي أصبح مسيطراً على عواطفه . واذا تجاوزنا عاطفة الكره هذه فإننا نجد ان فولتير قد سحر ببساطة السور القرآنية وهذا امر بديهي . ونجـد أيضاً أن الشيء الذي اخذ بلب فولتير والذي اخذ بلب (رينان Renan فيما بعد انما هو عظمة المنهج التوحيدي عند الساميين . وان الإله الذي ينظم الكون هو رب العالمين كما جاء في سورة الفاتحة . وهذا هو نفس الشيء الذي قاله (نيوتن) لفولتير في انكلترا حين شبه الإله بانه مهندس الكون الازلي الواجب تبجيله . وان « احسن ديانة - كما يرى فولتير - هي تلك الديانة التي تلقن الكثير من الاخلاق والقليل من النظريات اللاهوتية والتي تجعل الناس عادلين لا متحجرين » . ان الديانة في الحقيقة يجب ان تتجرد من كل غموض كالغموض الذي يحيط بفكرة التجسيد او التثليث وعندئذ لا تكون الديانة بحاجة الى كهنة مزودين بسلطات سحرية بل تكون بحاجة الى مشرعين يوضحون تعاليمها كما هو الحال في الديانة الاسلامية التي تعتبر الديانة الاكثر عقلانية من الديانات الاخرى». وعلى ذلك فهي قريبة من نظرة فولتير الى الإله (التاله الفولتيري) .

واخيرا يمكننا القول أنه اذا كان فولتير قد تكلم عن العرب بهذه الصراحة والدقة المتناهية فانما مرد ذلك الى أنه كان يرجع الى مصادر وثائقية صحيحة عن هذا الموضوع . وتلك المصادر هي مؤلف (المكتبة الشرقية) الذي الفه (بارتلمي د هربلو دومولانغيل Barthelmy d'Herbelat de Molainville ١٦٩٥ ـ ١٩٢٥ والذي يمكن اعتباره ـ اريد أن ابين ذلك ـ الينبوع الاساسي الذي استقى منه فولتير معلوماته عن العرب التي جاءت في الفصلين السادس والسابع من كتاب (الطبائع) . وهذا المؤلف ، أعني المكتبة الشرقية لبارتلمي ، والذي نشر عام ١٦٩٧ باشراف (غالان Galland انما يعتبر صرحا من المعلومات والمعرفة وموسوعة اسلامية حقا لانها تستند الى دراسة منهجية دقيقة لاحسن المؤلفين الاتراك والعرب والعجم الذين اخذ عنهم وعن مخطوطاتهم تلك المعلومات التي استند اليها مما جاء به من نصوص انتقاها بصورة ذكية موفقة . للحقيقة نقول ان (بارتلمي) هذا قد قرأ عن مقامات الحريري قبل المستشرق الفرنسي (سيلفستر دي ساسي Silvestre de Sacy) كما قرأ عن الحلاج قبل أن يقدم عنه المستشرق ماسينيون Massignon المعاصر كتابه . ولا نغالي اذا قلنا عن هذا الكتاب الضخم انهمؤلف لا يعادله مؤلف اخر . وانه ظل منذ أواخر القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر مرجعا وركيزة للادباء الاوربيين في التعرف على تاريخ الشرق الادنى . كما أنه لم يكن فقط مصدرا للشعراء من أمثال (نرفال Nerval بل كان أيضا مصدرا للعلماء من أمثال (رينان) الذي يستشهد بهذا المؤلف (المكتبة الشرقية) في كتابه التاريخ العام للغات السامية والذي نشره عام ١٨٥٥ . كما نجد ان العالم (بيل Bayle) يرجع اليه كثيرا وهذا ما صرح به في قاموسه (قاموس Bayle) الطبعة الاولى عام ١٦٩٦ حين قال : « كنت مصمما أن أكتب شرحا عن كل الاشخاص الذين ورد ذكرهم في التوراة . ولكن لما عرفت أن مؤلف هربلو ـ المكتبة الشرقية ـ سوف ينشر في باريس ـ فقد توقفت عن انجاز هذه المجموعة من المعلومات . كما ان (موريرى Moreri) قد انتحل لنفسه ـ بدون حياء ـ ما شاء له من مؤلف المكتبة الشرقية » . ومن المؤكد أن فولتير قرأ هذا المؤلف واعاد قراءته لانه كان يملك في مكتبته الكائنة في مزرعته (Ferney) ، نسخة من مؤلف ـ المكتبة الشرقية ـ الاصلي لـ (هيربلو) والمحفوظة حاليا في مكتبة (لينينغراد) كما ذكر فولتير في مؤلفه المسمى (عصر لويس الرابع عشر) ان (هيربلو) كان بين الافرنسيين الاوائل الذين عرفواجيدا اللغاتالشرقية وتاريخها .ووصف مؤلف (هيربلو)ـالمكتبةالشرقيةـ بانه « عميق بقدر ما هو مثيرللفضول » . والعيب الوحيد الذي يمكن اخذه على هذه الموسوعة الاسلامية يكمن في عدم وضوح كتابة الكلمات العربية والتركية والفارسيةوهذا ما يجعل اتخاذها مرجعا للاسماء أمرا عسيرا .

وانتم تعلمون ان اسلوب فولتير في الكتابة هو الفقرات الصغيرة والقصيرة على وجه العموم . لذلك فقد قمت بجرد قارنت فيه بين ما كتبه فولتير وماكتبه (دوهيربلو) وذلك بان وضعت مقابل كل فقرة من الفقرات التي عالجها فولتير ما يماثلها من المادة التي كتب عنهـا (دو هيربلو) وكنت اتمنى ان اقدم هذه المقارنة في لائحة مفصلة غير ان هذه العملية رغم انها مقنعة تماما ، عند الاطلاع عليها الا انها عملية طويلة ...

ونؤكد ان كتاب ـ المكتبة الشرقية ـ لم يتح لفولتير هذه المعلومات الصحيحة ، عن حضارة منفتحة وشاملة فحسب ، ولا من حيث يشرع فيها نبي يتجاوز بشريعته حدود عشيرته الضيقة الى مخاطبة الناس كلهم جامعا اياهم حول فكرة التاكيد على ان الله واحد ، وانما هذا الكتاب هو نموذج حي للمعرفة والعلم الصحيح . وعلى الرغم من ان (دو هيربلو) قد درس الشرق عن طريق المراجع والكتب غير انه لم يكن بالعالم المكتفي بالجلوس وراء مكتبه مع الكتب . بل كان كثير الرحلات العلمية بدليل ما كتبـه عنه (Thevenor) في كتابه ـ رحلة الى الشرق ـ حيث ذكره في هذا الكتاب في صورة تثبت رحلاته . فيقول (Thevenor) « صادفت في روما وفي شهر نيسان عام ١٦٥٥ نبيلا افرنسيا يسمى بجد لمعرفة كل ما يتعلق بتاريخ الشرق . وكان اول ما عرفت فيه رجلا عالما بالاداب اليونانية واللاتينية واصول لغتيهما الى درجة تجعلني اضعه في مصاف ابرع من يدرس هذه المواد . ثم اكتشفت انه على معرفة وثيقة باللغة العبرية ليس فقط بمعرفة الكتب العبرية بل بمعرفة العديد من حاخامات اليهود الكبار وكذلك اللغات الكلدانية والسريانية القديمة والتي لم تكن غريبة عليه . اما اللغة العربية والفارسية والتركية فكان يمتاز بمعرفتها الى حد يمكن القول عنه بتاكيد انه كان من ابرع من عرف هذه اللغات في اوربا . وليست براعته في تكلم هذه اللغات ولا في فهم مؤلفاتها فحسب بل كان على درجة رفيعة في معرفة شتى المذاهب التي لها صلة بامور الشرق .

ونعود الى فولتير لنجد انه يرى في (هيربلو) نموذجا للمؤرخ المحب للبحث والاستطلاع حتى في الوقائع الصغيرة وفي الفكاهات التي كثيرا ما تعبر عن طباع الامة وخوالجها . كما يرى فيه وصافا ومحدثا بنعومة احيانا وبطيبة مستساغة احيانا اخرى .

فالشيء المؤكد اننا نجد بعض المواد التي عالجها (هيربلو) لها نفس الصيغة والاسلوب الخاصين بفولتير في قصصه . وانا آسف أن لا يكون لدي متسع من الوقت لاقدم لكم امثلة

تثبت ذلك . وبهذه المناسبة اذكر أن تلك المواضيع العديدة التي الح فيها (هيربلو) مبينا تعشق العرب للعلوم هي نفسها التي اثرت على فولتير .

كما ان (هيربلو) قد ركز بالحاح على روح التسامح عند العرب . ومن الامثلة التي قدمها على ذلك اعمال عمر السمحة والشهيرة حينما فتح القدس وكذلك فقد ضرب لنا مثالا آخر باعمال (صلاح الدين) . وهذا ما جعل فولتير يشعر بسعادة حين يقابل بين تزمت الغرب وبين تسامح المسلمين الذين يميزون اليهود والنصارى عن غيرهم بجعلهم من اهل الكتاب .

واخيرا نجد ان اهم ما يفسر لنا سبب تعاطف فولتير مع العرب هو اسلوب (دوهيربلو) المبتكر الذي عالج به مواضيع مؤلفه ـ المكتبة الشرقية ـ والمتعلقة بالفلسفة والديانة الاسلامية . اذ انه يترك أصحاب الشان يشرحون عن أنفسهم بدلا من أن يعتمد على تاكيدات حاسمة . كما انه يجمع استشهادات ياتي بها من القرآن او من الشعراء أو من اقوال المفسرين أو من المؤرخين المسلمين الذين يترجم لهم بامانة وقلب مفتوح تاركا للقارىء المجال ليستنتج مما يطلع عليه وبذلك يتبع (هيربلو) اسلوب الحياد العلمي . مما جعل الفكرة العربية تتوضح بشكل طبيعي بدلا من ان يحكم عليها من قبل اناس متزمتين غير متفهمين للحقيقة أو عن طريق اناس متسامحين ولكنهم متكبرون . وهذه الموسوعة ـ المكتبة الشرقية ـ تعتبر مجموعة ثمينة لنصوص جامعة للحكم وللامثال الاخلاقية وللمختارات الشعرية وهي بذلك تصور روح الشرق بما فيها من ابتكار وغنى وفن . واذا ما تدخل (هيربلو) بنفسه للبت في أمر ما فانه يفعل ذلك برفق وبلفتات نبيلة ودليلنا على ان (هيربلو) كان ينصف الاسلام ويقف الى جانب ما فيه من عظمة رغم كونه من رجال الكهنوت المسيحيين ، هو ما كتبه عن عشق الله حيث يقول :

لقد علم سان توماس ، الناس ان الوثنيين والملحدين الاخرين قد احبوا الله محبة طبيعية نقية ، واعتبروا الله كاملا وانه خالق كل شيء جيد في مخلوقاته ، كما انه هو المكافىء على الاعمال الطيبة وعلى الكفاءات الخيرة لذلك فلا لزوم للاستغراب اذا وجدنا عند المسلمين هذه العواطف السامية الرفيعة نحو الإله ومحبته . وهم في ذلك يعادلون المسيحيين . وهنا يكمن نوع من التوفيق الساذج الذي يفتن فولتير لانه يطابق ما في نفسه من الشعور بانها ديانة طبيعية بحتة . ولقد اسهم (دي هيربلو) بما كتبه في

موسوعته الشرقية ـ المكتبة الشرقية ـ في اقناع فولتير بان فضائل العالم العربي انما مردها الى العقلية الشاملة عندهم . كما تؤكد ذلك خاتمة كتابه الرائع المطبوع بالتشاؤم المستساغ واعني به ـ دراسة الطبائع وروح الامم ـ .

ان الدين يعلم جميع الشعوب نفس الاخلاق والمثل دون اي استثناء « واذا كانت الطقوس الآسيوية غريبة والمعتقدات غير ذات معنى الا ان مفاهيمها صحيحة . وان كل ماله صلة متينة بالطبيعة البشرية امر متشابه من مشرق الشمس الى مغربها » .

وقبل ان انهي محاضرتي هذه لا انسى ان اذكر لكم ان هناك سمة غريبة وملازمة لنتاج فولتير ، تلك هي شغفه بالسماء المتلالئة بالنجوم والتي كثيرا ما عبر عنها باعجاب شديد . ويروي كانم أسراره (لون شان Longchaup) حادثة ذات مغزى عن حياة فولتير ذلك انه سافر مرة الى مدينة (لينيفيل Luneville في (اللورين Lorraine وفي ليلة مثلجة فتعرضت عربته لحادث اضطره ان يقضي الليل على الطريق . وبدلا من ان ياوي الى داخل العربة يستريح ويتقي البرد بانتظار النجدة فقد خرج الى الطريق يتمشى فوق الثلج ويشاهد باعجاب وشغف رقعة السماء المتلالئة بالنجوم . هذا ما كتبه كاتم اسراره . ومن يدري ربما كان في ضمير فولتير رؤى الشرق الساحر التي أوحاها اليه (دي هيربلو) وامتزجت به باعجابه بتلك الليلة التي سطعت فيها نجوم السماء الشرقيـة .

أدبُ البَحْر في الشعر الجاهلي

أحمد محمد عطية

رسم الشعر الجاهلي الملامح الاولى لادب البحر عند العرب ، وقدم الصور والتشبيهات الواقعية المستمدة من عالم البحر ، والدالة على ركوب العرب للبحر ، ومعرفتهم بعالمه الجميل المتقلب .

فالشعر الجاهلي هو فن العرب الاول ، ومرآة الحياة العربية في الجاهلية ، وهو اهم الوثائق الادبية والفكرية التي وصلت الينا من العصر الجاهلي . وقد قام الشعر الجاهلي بدور الفكر والفن معا ، لان عرب الجاهلية ، شانهم في ذلك شان غيرهم من الشعوب البدائية لم يعرفوا الاعمال الفكرية والعقلية المجردة ، ولم يكن لهم فنهم التشكيلي ايضا . بل أبدعوا الشعر الغنائي الحافل بالتصوير الواقعي والصور الحسية المعبرة عن حياة الشاعر وبيئته الطبيعية والانسانية . من هنا حل الشعر الجاهلي محل الفن التشكيلي ، في تصوير الطبيعة ، « لان الطبيعة والانسان يتصديان للشعراء والمصورين بذات الطواعية . ولقد نشات بالفعل حضارات جهلت أو كادت تجهل الفنون التشكيلية . وقد تفيدنا دراسة

تلك الاداب ـ كالادب اليهودي والعربي ـ التي لاعهد لها بالفنون التي صورت الشكل الانساني » (١) .

واذا كانت الجاهلية قد عرفت النثر ، فانه اقل من الشعر ، لضآلة ما وصلنا منه مرويا دون تدوين ، مع عدم قابلية النثر للرواية والحفظ بالقياس الى سهولة حفظ الشعر ، مما جعل ما وصلنا من النثر موضع شك . بينما نقل الرواة الشعر الجاهلي وردده الاجيال ، حتى اذا جاء عصر التدوين تم التحقيق الدقيق الصارم لكثير من عيون الشعر الجاهلي وقصائده ، بالرجوع الى الوادي والرواة والقبائل . لذا عد الشعر الجاهلي اوثق المصادر الادبية والفكرية الدالة على حياة العرب في الجاهلية ، وذلك نظرا لما حفل به الشعر الجاهلي من تصوير واقعي امين للحياة والناس والطبيعة والحيوان والاشياء في العصر الجاهلي . فهو وثيقة دقيقة للشاعر الجاهلي وبيئته ، كما يقول الدكتور شوقي ضيف في كتابه « العصر الجاهلي » ، خاصة وان الشاعر الجاهلي ، لم يكن يفرض ارادته الفنية على الاحاسيس والاشياء بل كان يحاول نقلها الى لوحاته نقلا امينا ، يبقى فيه على صورها الحقيقية دون ان يدخل عليها تعديلا من شانه ان يمس جواهرها . ومن اجل ذلك كان شعره وثيقة دقيقة لمن يريد ان يعرف حياته وبيئته برملها ووديانها ومنعرجاتها ومراعيها وسباعها وحيوانها وزواحفها وطيرها . وعرف القدماء ذلك كلما تحدثوا عن عادات الجاهليين والوان حياتهم فاستشهدوا باشعارهم ، وحينما كتب الجاحظ كتاب الحيوان وجد في هذه الاشعار مادة لاتكاد تنفد في وصفه ووصف طباعه وكل مايتصل به من سمات ومشخصات(٢) .

ومن هنا تأتي أهمية الصور الشعرية الواقعية ، التي تضمنها الشعر الجاهلي ، في تصويرها الصادق لحياة عرب الجاهلية . وأصبح الشعر الجاهلي هو المصدر الرئيسي لمعرفة العرب القدماء ، نظرا لافتقار تاريخ العرب القديم الى معلومات مؤكدة عن حياتهم ومعارفهم وتطورهم ، الا من بعض المعلومات المستقاة مؤخرا من الاثار القديمة في الجنوب . بعد ان طمست الحروب الخارجية والداخلية ومعارك الاخذ بالثار ، الكثير من وقائع ووثائق تاريخ العرب الجاهلي ، تلك الحروب التي استغرقت عشرات السنين لذا سميت بايام العرب واشهرها حرب البسوس وحرب داحس الغبراء وحروب اليمن مع الرومان والفرس

(١) لويس هورتيك ، الادب والفن ، ، ترجمة الدكتور بدر قاسم الرفاعي ، ص ٣٧ .
(٢) الدكتور شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص ٢١٦ .

والاحباش . وذلك بالاضافة الى طبيعة الحياة البدوية في الصحراء وماتقتضيه من تنقل بحثا عن الكلأ والماء والحياة الصحراوية القاسية من عواصف رملية وسيول تجتاح في طريقها كل شيء .

لقد خرج العرب الى البحر في الجاهلية ، وصنعوا السفن ونقلوا عليها تجارتهم وتجارة العالم ، واكتسبوا الخبرات الملاحية ، واقاموا الموانيء والمراسي وقدموا للانسانية انجازاتهم ومعارفهم البحرية ، كمعرفتهم للرياح الموسمية وصناعتهم للسفن بربط الحبال ودون استخدام مسامير ، واختراعهم للشراع المثلث الذي يمكن السفن من الاقلاع في مواجهة الرياح ، غير ان الوثائق والمصادر العربية الدالة على هذا كله لم تصلنا من تراث العصر الجاهلي ، ولم يصلنا منها سوى قصائد الشعر الجاهلي أهم المصادر الادبية والجغرافية في عالم البحر وادب البحر .

ويصف كراتشكوفسكي الشعر الجاهلي بانه « المجال الوحيد الذي خلف فيه العرب مادة جغرافية وافرة .. » وقال ان القسم الاول من القصيدة الجاهلية « المعروف بالنسيب كثيرا ما ورد فيه ذكر لاكثر من موضع أو موضعين جغرافيين .. » وان الشعر الجاهلي « حفظ لنا مادة لاتنضب من هذا القبيل » وان هذه المادة كانت « القاعدة المتينة » التي قامت عليها كتب الجغرافيين العرب في القرن التاسع ، والتي مهدت بدورها لظهور الادب الجغرافي العربي غير ان كراتشكوفسكي يستدرك قائلا ان المدارك الجغرافية عند عرب الجاهلية « لم تتجاوز جزيرتهم الا نادرا ، وقلما وجدت لديهم افكارا عامة في الجغرافيا ، ويرد بالطبع في شعرهم ذكر الانهار مثل دجلة والفرات والاقطار مثل العراق والشام ،والمدن مثل بعلبك ، ولكن نادرا ما ارتبطت بهذه الاسماء اية تجارب واقعية » (٢) . وهنا نختلف مع هذه الاراء الاخيرة لكراتشكوفسكي ، التي تتردد كثيرا عند غيره من العلماء الاجانب ، كاخطاء شائعة عن انزواء العرب داخل جزيرتهم واقتصارهم على عالمهم الصحراوي ، وهي آراء غير صحيحة . لان ادب البحر في الشعر الجاهلي يؤكد تجاوز العرب لجزيرتهم الىعالم البحر ، كما ان الصور الشعرية الدقيقة والتشبيهات والاستعارات ، المستمدة من عالم البحر ، تدل على معرفة العرب القدماء الواقعية بالبحر والظواهر البحرية والسفن . وهذا هو ما نستهدفه بدراسة أدب البحر في الشعر الجاهلي .

(٢) كراتشكوفسكي ،تاريخ الادب الجغرافي العربي ، ترجمة صلاح هاشم ، جـ١ ، ص ٤٣ و ٤٤ .

حدد الجاحظ ، في كتابه « الحيوان » ، تاريخا تقريبيا لبداية الشعر الجاهلي بانه يتراوح بين مائة وخمسين ومائتي عام قبل ظهور الاسلام . وهذا هو التاريخ الثابت في الشعر الجاهلي للعرب والحياة العربية في الجاهلية ، وهو البداية المتفق عليها تقريبا بين العلماء والباحثين لاكتمال القصيدة الجاهلية وسيادة اللغة العربية الواحدة ، لغة قريش. بينما يرجع بروكلمان (١) بتاريخ بداية الشعر الجاهلي الى مائة عام فحسب قبل ميلاد النبي محمد عليه الصلاة والسلام . اما ما قبل ذلك فقد طوته رمال الصحراء مع تقلبات الحياة البدوية ومعاركها . ومن هنا فان المائة والخمسين سنة السابقة على ظهورالاسلام هي الحقبة المؤكدة والصالحة للبحث في الحياة العربية والشعر العربي . ونحن لانؤرخ هنا للشعر الجاهلي ، ولكننا بصدد تحديد الحقبة الزمنية والتاريخية المعاصرة للشعر الجاهلي في ادب البحر .

وقد شاب تاريخ تدوين الشعر الجاهلي الكثير من الشكوك حول انتحال الرواة له بسبب تدوينه بعد الاسلام ، في العصرين الاموي والعباسي ، وانتقاله مع الرواة بالرواية الشفاهية وتداوله بين القبائل وعبر الاجيال . وهو تشكك صحيح في معظمه بسبب طول الحقبة الزمنية الفاصلة بين قول الشعر الجاهلي وتدوينه . غير ان الدقة الشديدة التي اتبعها مدونو الشعر الجاهلي وخروجهم الى البادية والى قبائل الجزيرة العربية ، للتاكد من صحة الاعمال الرئيسية المحققة في الشعر الجاهلي ، واهتمام ابوبكر وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما بالروايات المؤكدة للشعر الجاهلي كمصدر رئيسي موثوق بل « لمعرفة الانساب ، اذ كانت تلعب دورا مهما في رواتب الجند الفاتحين وفي مراكز القبائل بالمدن الجديدة التي خططوها مثل البصرة والكوفة » (٢) . هذا كله لايجعلنا نذهب مع مفكرنا العظيم الراحل الدكتور طه حسين ، الى المدى الذي وصل اليه في كتابه « في الادب الجاهلي » (٣) ، من رفضه المطلق لصلاحية الشعر الجاهلي لتمثيل الحياة الجاهلية . فان الاضافة والحذف ونسبة بعض قصائد شاعر جاهلي لشاعر آخر ، كل هذه مسائل جزئية واردة ولكنها لاتمس الشعر الجاهلي ككل ولاتنفي صلاحيته كمصدر أساسي لمعرفة الحياة العربية في الجاهلية. كما ان كتاب الشعر الجاهلي ومؤرخيه ونقاده ، من العرب والاجانب ، اتفقوا على مصادر

---

(١) بروكلمان ، تاريخ الادب العربي ، جا ، ص ٥٥ .

(٢) الدكتور شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص ١٤٤ و ١٤٥ .

(٣) الدكتور طه حسين ، في الادب الجاهلي ، ص ٦٥ و ٧٠ و ٧١ .

مؤكدة للشعر الجاهلي ، واستبعدوا الكثير من الشعر الجاهلي المشكوك في صحته . ومن أهم هذه المصادر المعلقات والمفضليات والاصمعيات ، وهي التي اعتمدنا عليها ، مع بعض الدواوين الجاهلية ، كمصادر لبحثنا عن ادب البحر في الشعر الجاهلي . ونكتفي بهذا القدر في تلك القضية الكبيرة حتى لا يجرنا الاستطراد بعيدا عن مجال بحثنا .

تبدأ القصيدة الجاهلية بالوقوف على الاطلال والحديث عن الحبيبة الراحلة ، وهو القسم المعروف بالنسيب اجمل أقسام القصيدة الجاهلية وآثرها بالصور والتشبيهات ثم يتحرك الشاعر بناقته وينطلق الى الصحراء ليصف معالم رحلته وينتقل منها الى وصف ناقته او فرسه ويشبههما بالحيوان الوحشي وبالسفينة أيضا . وفي هذين القسمين ترد صور عالم البحر ، ثم يتخلص الشاعر الى موضوع القصيدة الذي يأتي غالبا في الابيات الاخيرة منها ، ويدور حول المدح او الرثاء او الهجاء او الفخر او الاعتذار او العتاب .

هكذا تصور القصيدة الجاهلية رحلة الشاعر الجاهلي وحركته الدائمة النابعة من طبيعة الحياة العربية المتحركة والمتنقلة في الصحراء او خارجها طلبا للرزق والماء والكلأ ، او مشاركته في الحروب والمعارك الثارية . ويجمع النقاد على ان القسم الاول من القصيدة الجاهلية ، الخاص بالاطلال والنسيب والحبيبة ، هو أهم أقسام القصيدة الجاهلية واكثرها ثراء وتعبيرا وثباتا ، يليه القسم الخاص براحلة الشاعر الجاهلي ، سواء كانت ناقة أو جملا أو فرسا . وتظهر صور أدب البحر ، في متابعة الشاعر رحلة حبيبته مع الظعائن ، أو النساء المسافرات على الهوادج ، نجدها أيضا في وصف الشاعر الجاهلي لناقته وتشبيهه لها بالحيوان الوحشي وبالسفينة وأمواج البحر أيضا . وقد لاحظ الباحث وهب رومية ، في كتابه « الرحلة في القصيدة الجاهلية » ، أنه « تظفر صورة النخيل بامتداد قامته وتعدد الوانه ، وصورة السفن باضطرابها وهي تغالب الموج والريح بحظ عظيم من فن الشعراء ، فلا نكاد نقرأ قصيدة في الظعن — الا في النادر القليل — دون ان نلتقي بصورة منهما أو بكلتيهما معا ، وعلة ذلك صلتهما بحياة اولئك القوم ، وكونهما جزءا أصيلا من التراث الشعري ورثه المتأخرون من شعراء العصر حين ورثوا هذا التراث»(١) أي ان ظهور التخيل والسفن وأمواج البحر ورياحه ، وما يتصف به هذا الظهور من دوام وثبات ، في القصيدة الجاهلية ، يدل على انها مكونات اساسية في حياة عرب

---

(١) وهب رومية ، الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ص ٢٣ .

الجاهلية عرفوها وتمرسوا بها . وذلك نظرا لما تتصف به الصور والتشبيهات في القصيدة الجاهلية من واقعية وصدق وامانة في النقل من الواقع . فالحياة الواقعية ومظاهرها الطبيعية كانت تفرض صورها بقوة على الشاعر الجاهلي وتتجلى في قصائده .

المعلقات هي أهم قصائد الشعر الجاهلي واطولها ، وقد سميت بالمعلقات لانها نفيسة عظيمة القيمة ، وليس بسبب تعليقها على الكعبة ، كما شاع خطأ . وقد اختلفت الآراء حول عددها وحول شعرائها أيضا ، بسبب من اختلاف الرواة وتغليب مشاعرهم وانتماءاتهم القبلية ، فعددها عندهم يتراوح بين خمس قصائد وعشر . يقول بروكلمان (١) ، ان خمسا منها محل اتفاق الجميع ، وهي معلقات : امرىء القيس ، وطرفة ، وزهير ، ولبيد ، وعمرو بن كلثوم . وانه يمكن ادراج المعلقتين السادسة والسابعة لعنترة والحارث بن حلزة لموافقة أكثر الرواة عليهما ، في حين وضع المفضل مكانهما قصيدتي النابغة والاعشى . ويروي الدكتور شوقي ضيف (٢) ، ان التبريزي جمع في شرحه للمعلقات بين الروايتين . اما النحاس احد شراح المعلقات ، فيتفق مع القائلين بان عددها سبع معلقات وأضاف اليهما قصيدتي الاعشى والنابغة ، وعنونها بالقصائد التسع المشهورات . ولا خلاف على صحة هذه القصائد الطويلة أو على أهميتها ، ولكن الخلاف بين الرواة والشراح يدور حول ترتيب اهميتها .

وقد اعتمدنا ، في هذه الدراسة ، على كتاب ابي جعفر احمد بن محمد النحاس (المتوفي سنة ٣٣٨هـ / ٩٥٠م) ، وعنوانه شرح القصائد التسع المشهورات ، طبعة بغداد بتحقيق احمد خطاب ، فهو مصدرنا في المعلقات . وسننتقي من المعلقات وسواها من عيون الشعر الجاهلي مايخص دراستنا عن ادب البحر في الشعر الجاهلي . ونبدأ بمعلقة طرفة بن العبد وديوانه ، الذي اعده شاعر البحر في العصر الجاهلي ، وكذلك عده العرب القدماء أشعر شعراء الجاهلية ، واجمع ابن سلام وابن قتيبة وابن رشيق على الاشادة بمعلقته .

اما لماذا اصفطرفة بن العبد بانه شاعر البحر في العصر الجاهلي ، فلان شعره غني بلوحات البحر وصوره أكثر من شعر سواه ، كما انه ولد بالبحرين (سنة ٥٦٤م تقريبا) فتفتحت

---

(١) بروكلمان ، تاريخ الادب العربي ، جا ، ص ٦٧ .

(٢) الدكتور شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، ص ١٧٦ .

عيناه على عالم البحر والسفن ، وكان مسكنه ومساكن قومه تطل على مياه الخليج .وهو شاعر شاب مات قتيلا في ريعان الشباب ، في سن السادسة والعشرين (١) . وتقع معلقة طرفة بن العبد في مائة واربعة أبيات . أما ظروف قولها ، فهي ظروف افلاس طرفة ، بعد ان أنفق كل ماله في اللهو والخمر وأضاع ابل اخيه ، حتى أنكرته عشيرته ففارقها ولجـا ، مع خاله الشاعر المتلمس الى ملك الحيرة .

يستهل طرفة بن العبد معلقته بالوقوف على الاطلال ، كما يحدث في القصيدة الجاهلية ، ويكتفي ببيتين ، الاول لتصوير اطلال الحبيبة (خولة) وآثارها الخربة بعد رحيلها وتشبيه لمعان الاطلال ، في اختلاطها بارض الموقع المملوء بالاحجار ، بلمعان الوشم في ظاهر اليد . وفي البيت الثاني يذكر وقوفه حزينا مع أصحابه وهم يركبون مطاياهم ، يواسونه في محنته ويشدون من أزره . وننقل هنا هذين البيتين لانهما ياتيان في مطلع القصيدة ، وتليهمـا مباشرة الابيات الفنية بصور البحر :

١ ــ لخولـة أطـلال ببرقة ثهمد ... تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
٢ ــ وقوفا بها صحبي على مطيهم ... يقولون : لاتهلـك اسى وتجلـد

(١) هناك روايات متعددة عن مصرع طرفة بن العبد . فيقول كرم البستاني ، في مقدمة ديوان طرفة ، انه كان يتيما مسرفا ماجنا ، وكان ، أيضا ، شاعرا مبدعا جميل العبارة والصورة . وانه لما أنفق كل مايملكه من ابل ، اتجه ، هو وخاله الشاعر المتلمس ، الى عمرو بن هند ، ملك الحيرة ، الذي كان يقصده الشعراء وينشدونه الشعر ، فاعجب ملك الحيرة بشعر طرفة وضمه مع خاله الى مجلسه . غير ان طرفة لم يلبث ان استخدم شعره في التشبيب باخت الملك وفي السخرية منه ومن زوجها . فدبر الملك لمقتله هـو وخالـه المتلمس ، وبعث مع كل منهما برسالة الى أبو كرب بن الحرث والي البحرين وطلب منه قتلهما . ويقال ان المتلمس قرا رسالته بالطريق وطرح بها في النهر وغير طريقه الى الشام. اما طرفه فانه أصر على توصيل رسالته الى والي البحرين ، ورفض ايضا عرض والي البحرين بالهرب وصمم على البقاء في السجن لانه بريء ، فرفض والي البحرين بدوره أن ينفذ أمر الملك بقتله ، وطلب من الملك ايفاد رجل آخر ينفذه . فعين ملك الحيرة واليا اخر على البحرين يدعى عبد هند ، نفذ أمر القتل في طرفة وفي الوالي السـابق أيضا . وثمة روايات اخرى ، عن مقتل طرفة ، تختلف في التفاصيل وتتفق في مصرع طرفة بن العبد . ويرى طه حسين ، في كتابه « في الادب الجاهلي » ان قصة مصرع طرفة اسطورة ترددت في « طبقات ابن سلام » و « واغاني الجاحظ » ص ٢٢٦ .

ثم تتدفق صور البحر والسفن في أبيات الحب ، وفي تصوير موكب رحيل الحبيبة وتشبيهه بصور واقعية منقولة من عالم البحر ، في الابيات التالية :

٣ ــ كأن حدوج المالكيــة غــدوة	خلايا سفين بالنواصف مــن دد
٤ ــ عدولية أو من سفين ابن يامن	يجور بها الملاح طــورا ويهتــدي
٥ ــ يشق حباب الماء حيزومها بها	كما قسم الترب المقابل باليد (١)

ان الصور هنا مركبة تجمع بين التصوير والتصور ، بين الواقعي والمتخيل ، وتمزج بين الواقع والخيال ، وتاتي في الفاظ يصعب اليوم على القارىء العربي العام استساغتها . ولكن اذا حللناها وبسطناها بدت صور القصيدة جميلة وثرية . وافصحت عن خبرة الشاعر الواقعية بعالم البحر ومياهه وسفنه ، ولراينا كيف يوظفها في تصوير موكب الحبيبة وحوادجه النسائية المحمولة على الابل . أما الحبيبة فهي خولة من بني مالك بن سعد ابن قيس احدى قبائل كلب ، لذا قيل انها خولة الكلبية ، كما روى النحاس نقلا عن ابن الانباري (٢) ، وسميت في هذه الابيات بالمالكية نسبة الى قومها بني مالك ، فالمالكية تنصرف الى الحبيبة والى القبيلة معا في هذه الابيات . اما الحدوج فهي جمع حدج ، والحدج مركب من مراكب النساء . وتعني الخلايا السفن الكبيرة ، جمع خلية ، أي سفينة كبيرة أو عظيمة . والسفين جمع سفينة أيضا . هذه كلها انواع مختلفة من السفن عرفها الشاعر العربي طرفة بن العبد وجمعها في بيت واحد من أبيات معلقته ، هو البيت الثالث. ثم مزج بينها وبين صور الصحراء البرية . فالنواصف « جمع ناصفة » ، أماكن فسيحة في الوديان تستعمل كطرق صحراوية . أما « دد » فيقول النحاس انها تعني « مكان ترسى فيه السفن » ، بينما يذكر « الزوزني » في شرحه للمعلقة بالديوان انه يعني اسم واد بالنواصف (٢) .

هكذا تتركب صور البيت الثالث وتتصل بالبيتين السابقين من المعلقة . فبعد ان وقف الشاعر مع اصحابه باطلال الحبيبة ركوبا على ابلهم ، تحرك ليتابع موكب الحبيبة ، على

(١) النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، جـ ١ (ص ٢٠٧ ــ ٢١٢) ، والمعلقة بديوان طرفة بن العبد ، (ص ١٩ و ٢٠) .

(٢) المصدر السابق ص ٢١١ .

(٣) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٢٠ .

الهوادج المحملة بنساء قبيلة المالكية ، المنطلق في وديان الصحراء قاصدا مرساه أو واديه ومستقره الجديد . هذه الهوادج النسائية صور الشاعر رحيلها في صورة بحرية بديعة ، فشبهها بالحدوج أو المراكب النسائية ، وتخيلها في انطلاقها كالسفن العظيمة قاصدة مرساها . وكان مسيرة الهوادج في موكب الحبيبة الراحل قاصدا واد جديد ، كمسيرة السفن النسائية الكبيرة عندما تتجه الى مرساها . فالصور كلها بصرية وواقعية منقولة نقلا أمينا من الواقع . ويأتي فن الشاعر ويركب الصور في لوحة شعرية جميلة ، تجمع بين صور البحر وصور الصحراء وتمزج بينها في مركب شعري جديد .

في البيت الرابع يصف الشاعر رحلة الحبيبة وموكبها عبر الطريق الصحراوي غيرالمستوي ويشبهه بقيادة الملاح للسفن فوق الطرق البحرية ، فكلاهما يعلو ويهبط ويمضي في طريقه الى الامام وينحرف يمنة ويسرة . وهكذا تمضي الطرق البحرية في غير استقامة واستواء بل تتلوى في مواجهة الرياح والامواج والعوقات اللاحية . وتوجد عدة شروح لهذا البيت ، فمنها من يقول بأن « ابن يامن » المذكور في البيت هو أحد ابناء قبيلة « عدول » احدى قبائل البحرين ، وبذلك يقود « ابن يامن » الابل من هذه القبيلة كما يقود الملاح سفنه فيمضي بها بين الاستواء وبين العدول والميل عن الطريق المستقيم . هذا تفسير الزوزوني الملحق بالمعلقة في الديوان . أما النحاس فيشرح البيت على نحو يقربه أكثر من أدب البحر ، فينقل النحاس عن الاصمعي قوله بأن « عدولية من نعت السفن وهي منسوبة الى قوم كانوا ينزلون هجر » ، وان « ابن يامن من أهل هجر أيضا » ، وانه « رجل ملاح » تارة ، و « رجل تاجر من أهل البحرين » تارة أخرى(1) . وتدلنا هذه الشروح كلها على خبرة عرب الجاهلية بالبحر والسفن والطرق اللاحية كما صورها الشاعر الجاهلي طرفة ابن العبد .

ويمضي الشاعر ، في البيت الخامس من معلقته ، ليصور حركة السفينة في الماء عندما تشق بصدرها (حيزومها) أمواج البحر وزبده (حباب الماء) ، ويشبهها بشق التراب باليد في « المقابل » . وهي لعبة عربية قديمة للمراهقة يخبىء فيها اللاعب خبيئا في التراب أو الرمل ، ثم يقسمه الى قسمين ، ومن يعثر على الخبيىء يكون هو الفائز الرابع .

---

(1) النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، ص ٢١٢ .

هكذا تجمع هذه الابيات ، من معلقة طرفة بن العبد ، بين الصور الواقعية المنقولة من عالم البحر ومثيلاتها المأخوذة من دنيا الصحراء . فتؤكد بجلاء تمرس عرب الجاهلية بالبحر وامواجه وسفنه ، وابداعهم لادب البحر في الشعر الجاهلي .

واذا كان الشاعر الجاهلي طرفة ابن العبد قد صور البحر في أبيات النسيب او الحب في معلقته ، أهم اقسام قصيدته ، فانه يذكر البحر ايضا في القسم الخاص بالناقة ، وهذان القسمان من المكونات الاساسية للقصيدة الجاهلية . فينشد قائلا في البيت الثامن والعشرين من معلقته :

٢٨ ــ وأتلع نهـاض اذا صعدت بـه ،
كسكان بوصي بدجلـة مصعـد

فهو يشبه عنق الناقة الطويل (أتلع) الصاعد سريع الحركة (النهاض) بدقة (السكان) للسفينة بوصى) وهي ترتفع وتنخفض في جريها بالماء .

في هذا البيت ، يزداد الشاعر الجاهلي اقترابا من التصوير الداخلي للسفينة والملاحة البحرية ورجال البحر ، بعد ان صورها في انطلاقها البعيد متجهة الى مرساها في الابيات السابقة . ويقدم البيت اضافة جديدة لادب البحر ودلالة جديدة على خبرة العرب الواقعية بالبحر وامواجه وطرقه الملاحية وبالسفن وأنواعها وأهلها وأجزائها وتحركاتها عبر الطرق الملاحية . فلو لم تكن صور البحر الواقعية تملأ حياة العرب في العصر الجاهلي لما وجد فيها الشاعر الجاهلي نبعا دائما يستمد منه صوره وتشبيهاته ، ولاكتفى بعالمه الصحراوي وصوره البرية . ولعل هذا يؤكد ما ذكرناه من قبل عن خبرة طرفة بن العبد بعالم البحر وانه يعد بحق اديب البحر في الشعر الجاهلي .

وتتناثر صور البحر ، والامواج والزبد والانهار والسفن ، في بعض أبيات المعلقات الاخرى ، كهذه الابيات من معلقة امرىء القيس :

٤٤ ــ وليل كموج البحر أرخى سدوله
علـيّ بأنواع الهموم ليبتلـي

٤٥ ــ فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجازا وناء بكلكل

٤٦ ــ ألا ايها الليل الطويل الا انجل

بصبح وما الاصباح منك بامثل(١)

ومع ان الصور والتشبيهات في هذه الابيات تستهدف التعبير عن نفسية الشاعر وتصور ثقل وطأة الهموم على صدره وقلبه ، الا انها صور واقعية في جانبها الخاص بالبحر ، لانها تشبه ظلام الليل بظلام موج البحر الكثيف في الليل ، فاذا أضفنا الى هذه الصورة لموج البحر في الظلام ، صوت الموج العنيف وسيطرة الظلام والسواد على البحر على امتداد البصر ، لتبين لنا ثراء هذه الصورة الواقعية في التعبير عن تنوع هموم الشاعر وقسوتها وكثافتها وشموليتها .

وتحتوي معلقة النابغة الذبياني على ابيات يمدح بها النعمان ويشبه فيها كرمه بنهر الفرات. وقد حظيت هذه الابيات باهتمام كبار نقادنا المحدثين ورأوا صورها اقرب الى اللوحة التشكيلية او اللوحة الفنية (٢) عن الامواج والسفينة والملاح .

وهذه هي الابيات الواردة ضمن معلقة النابغة الذبياني :

٤٤ ــ فما الفرات اذا جاشت غواربه

ترمي اواذيه العبرين بالزبد

٤٥ ــ يمده كل واد مترع لجب

فيه حطام من الينبوت والخضد

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

(٢) الدكتور شكري فيصل ، قراءة جديدة لمعلقة النابغة ، مجلة المعرفة (السورية)العدد ١٣٧ ، تموز ١٩٧٣ ، ص ٤٨ ــ ٧٢ . والدكتور يوسف خليف ، « الشعر الجاهلي نشأته وتطوره » ، مجلة عالم الفكر ــ المجلد الرابع ــ العدد الرابع ، ص ١٦١ ــ ١٩٤ .

٤٦ ــ يظل من خوفه الملاح معتصماً
بالخيزرانة بعد الاين والنجد
٤٧ ــ يوما بأطيب منه سيب نافلة
ولايحول عطاء اليوم دون غد (١)

ومع ان الصور ماخوذة من صور الملاحة النهرية في نهر الفرات ، الا انها في رأيي اقرب الى الصور البحرية ، ويبدو لي انها صور مركبة قصد بها النابغة الجمع بين النعمان والفرات بمائه العذب ونقل اليه الصور من البحر . فمياه البحر هي التي تعلو مع أمواجه حتى تغمر الشاطىء بالزبد ، أما مياه النهر فلا تعرف الامواج العالية ولا الزبد كما يقول النابغة في البيت الاول (٤٤) . أما الصور في البيت الثاني (٤٥) فتصور روافد النهر تحمل اليه من كل واد حطام النباتات وركام الاشياء وتزيد من صخبه . وفي البيت الثالث (٤٦) يصور الشاعر رعب الملاح وتشبثه بمقود شراعه بعد ان غيره العرق طوال فترة عصيبة من الكرب. وفي البيت الاخير (٤٧) يجيء تشبيه النعمان بفيضان الفرات ، فعطاء اليوم الزائد (السيب: العطاء والنافلة : الزيادة) لايحول دون عطاء الغد .

هذه هي بعض النماذج لادب البحر في المعلقات ، فلنر ماذا تضمنته المفضليات من ادب البحر أيضا .

المفضليات هي مجموعة شعرية مختارة من عيون الشعر الجاهلي ، نسب اسمها الى المفضل بن محمد الضبي الكوفي ، احد علماء الادب واوثق الرواة للاخبار والاشعار العربية في عهد الخليفة هارون الرشيد . وتضم هذه المجموعة مائة وثلاثين قصيدة منتقاة من افضل قصائد الشعر الجاهلي (من كل شاعر خيار شعره) . ومع انها منسوبة الى المفضل ، الا ان الروايات الواردة في المصادر العربية تذكر انه اختار نحو سبعين أو ثمانين من هذه القصائد فحسب ، وان الاصمعي زاد عليها كما أضاف آخرون اليها بعض القصائد حتى وصلت الى مائة وثلاثين قصيدة ، كما يؤكد ذلك محققا المفضليات في طبعتها الحديثة احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، بقولهما « ان هذه الثمانين هي اصل الكتاب عن المفضل، لم يتجاوزها ، ثم قرئت على الاصمعي ، فاقرها وزادها قصائد ، وزاد في بعض قصائدها

(١) النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، (ص ٧٦٢ ــ ٧٦٥) .

أبياتا ، واختار قصائد أخر . ثم جاء من بعد الاصمعي ، وزادوا في القصائد ـ أصلها ومزيدها ـ أبياتا دخلت في روايتي المفضل والاصمعي ، حتى اختلطت كلها .. »(١) (ص ١٣ و ١٤) وقد توافر للمفضليات عدة شراح ، أهمهم ابن الانباري ، أبوبكر محمد أبو القاسم « الذي روى المفضليات وشرحها عن أبيه ، أبي محمد القاسم بن محمد بشار الانباري » وقد اعتمد عليه احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون في طبعة دار المعارف من المفضليات وهي مصدرنا في اختيار أبيات وقصائد أدب البحر من المفضليات .

تتيح المفضليات مدى أوسع لظهور أدب البحر بسبب كثرة قصائدها وتعدد شعرائها . فهذا بشامة بن عمرو ، المعروف ببشامة بن الغدير ، خال الشاعر زهير بن أبي سلمى ، يشبه ناقته بالسفينة المملوءة (المشحونة) التي اطاح الريح شراعها السريع ، فهو يقول ان امتلاء السفينة أقوم لسيرها ، وان ناقته اذا ولت مسرعة فانها أشبه بالسفينة الممتلئة السريعة .

وان أدبـرت قلت مشحونـة اطاع لها الريح قلعـا جفولا(٢)

والشاعر «المسيب بن علس»، واسمه زهير بن علس ، وهو من الشعراء المقلين في الجاهلية . وله قصيدة يمدح بها « القعقاع بن معبد بن زرارة » أحد كبار بني تميم الاثرياء الكرماء . ويصفه المسيب بانه أكرم من خليج ممتلىء تتوالى فيه الامواج وتتدافع . وشبه امواج الخليج بخيل بلق ، لان الموجة اذا ارتفعت كان ظهرها أبيض ، فاذا انقلبت أسود بطنها أي يرمي الخليج بالموج دوالي الزراع (السواقي) . هذه صور بحرية يقدمها الشاعر سريعة متدفقة كما يفعل الخليج بامواجه الفياضة المتدفقة وحركتها السريعة حتى لتغمر الشواطىء والسواقي ، في هذين البيتين :

ولانت أجود من خليج مفعـم متراكـم الآذي ذي دفـــاع
وكان بلق الخيل في حافاتــه يرمي بهن دوالي الـزراع (٣)

ويذكر الشاعر المخبل السعدي ، سمك القرش (اللخم) ، في قصيدته التي تصور رحيل

---

(١) المفضليات ، ص ١٣ و ١٤ .
(٢) المفضليات ، القصيدة رقم ١٠ ، البيت رقم ٢١ ، ص ٥٨ .
(٣) المفضليات ، قصيدة رقم ١١ ، البيتان ٢٠ و ٢١ ، ص ٦٣ .

المحبوبة السريع وجمالها ، وخفتها في قلة عظامها كأنها سهم دهن صدره بالزيت ليعزله عن موج البحر وينطلق من البحر ذي الامواج العالية (ذي غوارب) المملوء بسمك القرش:

اغلى بها ثمنـا ، وجـاء بهـا شخت العظـام كأنـه سهـم
بلبانـه زيـت ، وأخرجهــا من ذي غوارب وسطه اللخم(١)

أما المرقش الاكبر ، وهذا لقبه ، واسمه عمرو بن سعد بن مالك ، فانه يقترب من تصوير طرفة بن العبد لرحيل الظعن أو الهوادج النسائية المحمولة على الابل وتشبيهها بالسفن العظيمة الطافية وباشجار الدوم أيضا . فيقول في مطلع قصيدة له :

لمن الظعن بالضحى طافيــات شبهها الدوم أو خلايا سفين(٢)

وللمرقش الاكبر قصيدة اخرى يشبه في احد ابياتها ناقته بالثور الوحشي ، ويحفل البيت كله بالتشبيهات والصور المركبة ، فالناقة كالثور الوحشي والسوط الذي يدفع الثور (الرباع) الى الجري كالمجداف الذي يحرك السفينة ويجري بها ، ثم يدمج المجداف والسفينة والسوط والثور في كلمة واحدة هي « الزلم » أي قدح الميسر ، فيقول ان الناقة تجري بالسوط مثل السفينة عندما يحرك مجدافها ، وهما في عدوهما اشبه بعدو الثور المفرد ، أي الذي افردته خشية القناص ، وبقدح الميسر .

تعـدو اذا حـرك مجدافهـــا عدو ربـاع مفرد كالزلـم (٣)

وشبه المثقب العبدي ناقته ، عندما يرتفع عليها ادوات الرحل ، بالسفينة طويلة الظهر (القرواء) السابحة المدهونة وهي تشق الماء بصدرها (جؤجؤها) ويعلو مع ارتفاع أمواج البحر المرتفعة على المدى البعيد . فالشاعر يذكر هنا تركيب السفينة ودهانها . ومعروف أن العرب كانوا يدهنون سفنهم بزيت السمك .

كأن الكـور والانساع فيهـا على قـرواء ماهـرة دهـين

---

(١) المفضليات ، القصيدة رقم ٢١ ، البيتان ١٤ و ١٥ ، ص ١١٥ .
(٢) المفضليات ، القصيدة ٤٨ ، البيت الاول .
(٣) المفضليات ، القصيدة ٤٩ ، البيت ١٠ ، ص ٢٣٠ .

يشق الماء جؤجؤها ويعلو غوارب كل ذي حدب بطين(١)

ونكتفي بهذا القدر من صور وتشبيهات أدب البحر في المفضليات ، لنتابعها في الاصمعيات.

الاصمعيات هي تكملة للمفضليات حتى اسماها العلامة الشنقيطي « الاصمعيات التي الحقت بها المفضليات » ، فبناها على نمط المفضليات ، اذ اختار الاصمعي مجموعة مماثلة من افضل قصائد الشعر الجاهلي ، غير أن عددها اقل من المفضليات (٩٢ قصيدة) ، كما أن قصائدها اقصر من قصائد المفضليات . والاصمعي هو أبو سعيد عبد الملك من علماء اللغة ورواة الشعر والانساب ، من أهل البصرة ، جاء بغداد بعد استدعاء الرشيد له . « وكان الرشيد قد استقدمه على دواب البريد ، لما بلغه من علمه وفضله واتساع درايته للغة ، وروايته لانساب العرب وايامها واخبارها واشعارها وارجازها »(٢) . وقد صدرت الاصمعيات في طبعة حديثة عن دار المعارف بمصر ، وحققها احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، وهي مصدرنا في هذه الدراسة .

في الاصمعيات نجد « سهم بن حنظلة » وشهرته « الغنوي » ، يصور المد في الخليج تصويرا واقعيا ، فالخليج في المد شديد الامتلاء بالمياه (تاقا) ، والامواج العالية بالغة الارتفاع .

مدّ الخليج ترى في مدّه تأقا وفي الغوارب من آذيه حدبا(٣)

وفي مجال الفخر ، ينشد الشاعر سلامة بن جندل قائلا :

فعزتنا ليست بشعب بحرة ولكنها بحر بصحراء فيسق
يقمص بالبوصى فيه غوارب متى مايحضنها ماهر اللج يفرق(٤)

فينفي عن عزتهم المحدودية والضيق كالطرق الجبلية ، ولكنها واسعة كبيرة كبحر في

---

(١) المفضليات ، القصيدة ٧٦ ، البيتان ٣٢ و ٣٣ .
(٢) الاصمعيات ، ص ١١ .
(٣) الاصمعيات ، القصيدة ١٢ البيت ٢٩ ، ص ٥٦ .
(٤) الاصمعيات ، القصيدة ٤٢ ، البيتان ٣٠ و ٣١ ، ص ١٣٦ .

صحراء مترامية الاطراف – وفي هذا البحر تحرك الامواج العالية السفن فوق مياهه الممتدة بلا انتهاء ، التي يغرق فيها السباح الماهر .

ويرد ذكر البحر والسفن في كثير من قصائد المفضليات والاصمعيات ، دون أن يقترن بالصور الواقعية لعالم البحر والامواج والسفن . مثل هذا البيت الذي يرد في قصيدة للشاعر الجاهلي الممزق العبدي :

اكلفتني أدواء قـوم تركتهـم   والا تداركني من البحر اغرق(١)

وتتكرر في قصائد الشعر الجاهلي ودواوينه الكثير من صور البحر وأمواجه وسفنه وظواهره وطرقه الملاحية على النحو الذي سبق ذكره . ونلاحظ أنها ترد كابيات من القصيدة الجاهلية ولا توجد بحرية جاهلية كاملة بسبب النظام السائد في قصائد الشعر الجاهلي .

غير انها تشكل الملامح الاولى لادب البحر عند العرب ، تلك الملامح التي أخذت في التعمق مع التقدم العربي في البحار والمحيطات ، فتقدمت تلك الصور البحرية الواقعية من الشعر الجاهلي الى قصص التجار العرب مع نمو حركة التجارة العربية بعد ظهور الاسلام . ونما أدب البحر العربي شكلا وموضوعا ، كما وكيفا ، من الملامح الاولى الواردة في الشعر الجاهلي الى الرواية العربية الحديثة ، أي من شكله الاول البسيط الى أشكاله الاخيرة المركبة من الفن الروائي ، مرورا بقصص التجار العرب ، وفن الحكاية الشعبية والاساطير البحرية ، فادب المرشدات البحرية وأدب الرحلات البحرية .

أحمد محمد عطية – القاهرة

---

(١) الاصمعيات ، القصيدة ٥٨ ، البيت ١٧ ، ص ١٦٦ .

مركز الخواطر في معالجة النفس وترقيها في تراثنا الحضاري

فيكتور بصّال

مقدمة

الخواطر أو حديث النفس كما يسميها الامام الغزالي ، موضوع استحوذ على اهتمام الائمة الباحثين والمدققين في النفس البشرية ، في تراثنا العربي القديم ، فاوسعوه بحثا وتنقيبا ـ وقد اجمعوا على أن الخواطر هي المعيار الاساسي للصحة النفسية أو المرض النفسي ، وهي أيضا المؤشر الدقيق لمراحل التكامل النفسي والتطور الروحي كافة ، حتى بلوغ الكمال الانساني ـ وقد خلصوا الى القول الذي أطلقه الامام النفري : « يا عبد ، قيمة كل امرىء حديث قلبه » .

١ ـ تعريف الخواطر :

ويشرح الامام الغزالي الخواطر فيقول : « واعني بالخواطر ما يحصل في القلب من الافكار والاذكار ، واعني به ادراكاته علوما ، إما على سبيل التجدد ، واما على سبيل التذكر ، فانها تسمى خواطر ، من حيث انها تخطر بعد ان كان القلب غافلا عنها » .

ويعرفها لسان الدين بن الخطيب : « الخواطر هي المؤثرات في القلب ، التي تكيفه ، بعد أن يكون غافلا » .

كما يعرفها الامام ابن عربي بقوله : « الخاطر ما يرد على القلب والضمير من الخطاب من غير اقامة ، وقد يكون لكل وارد لا تعمل لك فيه » .

ويقول الامام القشيري : « الخواطر خطاب يرد على الضمائر » ، كما يقول الامام أحمد عجيبة : « الخواطر خطابات ترد على القلوب » .

ومن هذه التعريفات المتقاربة في معناها ، يتضح أن الخواطر هي من أخص الآثار الحاصلة في النفس ، نتيجة تقبلها المؤثرات الظاهرة كافة من العالم الخارجي ، والمؤثرات الباطنة العائدة الى القوى النفسية المختلفة .

وتكمن خطورتها أنها « المحركات للارادات » ، « فان النية والعزم والارادة ، انما تكون بعد خطور المنوي بالبال » . يقول الامام الغزالي : « فمبدأ الافعال الخواطر ، ثم الخاطر يحرك الرغبة ، والرغبة تحرك العزم ، والعزم يحرك النية ، والنية تحرك الاعضاء » . كما يقول الامام ابن عربي : « واذا تحقق (الخاطر) في النفس سموه ارادة ، واذا تردد في الثالثة سموه هما ، وفي الرابعة سموه عزما ، وعند التوجه الى الفعل ــ ان كان خاطر فعل ــ سموه قصدا ، ومع الشروع في الفعل سموه نية » .

وترجع هذه الخواطر في أسبابها الى طبيعة النفس البشرية كما فطرها بارئها حين سواها ، كما ورد في الآية الكريمة : « ونفس وما سواها ، فالهمها فجورها وتقواها ، قد أفلح من زكاها ، وقد خاب من دساها » . (الشمس ٩١/٨) .

ويشرح ابن الخطيب ذلك بقوله : « وهي حال مزدوجة ، اقتضتها حكمة الله ، طبعها على ذلك لما سواها » .

٢ ــ أقسام الخواطر :

وبالتالي فالخواطر تنقسم الى قسمين رئيسيين : منها ما يدعو الى الشر على اختلافه ، ويتصف به الطرفان الخارجان عن الاعتدال . والآخر يدعو الى الخير على اختلافه ، ويتصف به الوسط المعتدل .

ومن هذا التقسيم المستند الى الآية الكريمة ، يضع الأئمة الباحثون اصبعهم على مبدأ الصحة النفسية ، وكذلك على مبدأ المرض النفسي . فالنفس تتصف بكيفيات الخواطر : فاما أن ترقى بالانسان خواطره الى التكامل النفسي ، أو ان تهوي به في مهاوي الاضطراب والقلق والانحراف المؤدية الى الامراض النفسية وانهيار الشخصية الانسانية .

ويفصل بقية الائمة الباحثين هذا التقسيم ، موضحين مصادر هذه الخواطر التي ترد على النفس ، كي يتم استقصاؤها ، ومعرفة نسبتها .

يقول الامام أحمد زروق : « فالخواطر أربعة : رباني بلا واسطة ، ونفساني ، وملكي ، وشيطاني » . أي من حيث مصدرها والقائها . ويقول الامام القشيري : « والخواطر خطاب يرد على الضمائر ، فقد يكون بالقاء ملك ، وقد يكون بالقاء شيطان ، ويكون احاديث نفس ، ويكون من الحق سبحانه » . ويقول الامام محمد الكلاباذي : « الخاطر على أربعة أوجه : خاطر من الله عز وجل ، وخاطر من ملك ، وخاطر من النفس ، وخاطر من العدو » . كما يقول الامام ابن عربي : « الخاطر ما يرد على القلب والضمير من خطاب ، ربانيا كان أو ملكيا أو نفسيا أو شيطانيا ، من غير اقامة » .

ويعقب الامام أحمد زروق على ذلك كله بقوله : « وكل يجري بقدرة الله تعالى وارادته وعلمه . والكل رباني عند الحقيقة ، ولكن باعتبار النسب ، فما عري منها نسب للاصل ، والا فنسبته ملاحقة الحكمة » . وذلك تقريرا لما تدل عليه الآية الكريمة ، من أن الله سبحانه هو الملهم للنفس فجورها وتقواها .

وهكذا نرى انهم جميعا يتفقون على هذا التقسيم المستمد فيما يبدو من معاناة التجربة الروحية التي خاضها جميعهم ، ومن ثم فقد وضعوا الاسس والصوى لتوقي أخطار الطريق .

وكما أن لكل علم مفرداته ومصطلحاته الدالة على دقائقه ، فقد اطلقوا على هذه الخواطر التسميات التالية : « اذا كان الخاطر من الملك فهو الالهام ، واذا كان من قبل النفس قيل له الهواجس ، واذا كان من قبل الشيطان فهو الوسواس ، واذا كان من قبل الله سبحانه وتعالى والقاه في القلب ، فهو خاطر الحق » .

٣ ـ أوصاف الخواطر :

وبالرغم من انهم قرروا مبدئيا أن التمييز بين هذه الخواطر المختلفة ، « وتحقيق هذا الامر ، انما يتم بالذوق » . الا انهم وضعوا أوصافا لكل من هذه الخواطر الاربعة ، ومدى أثر كل منها في النفس ، لتكون دليلا ونبراسا لاستقصائها ومعرفة نسبتها . يقول الامام احمد زروق : « تمييز الخواطر من مهمات أهل المراقبة ، لنفي الصوارف عن القلوب ، فلزم الاهتمام بها لمن له في ذلك أدنى قدم » .

وقد حددوا اوصافها كما يلي :

١ ـ فخاطر الحق : لا يخطىء أبدا ، وهو متصل بالارادة القديمة ، لا يتزحزح ولا يتزلزل ، وهو مما يجهل زمانه ، ويدهش الانسان عند حصوله ، يعقبه برودة وانشراح ، ويكون كالفجر الساطع يزداد وضوحا ، وهو لا يحرك الا للخير ، ويكسب النفس كمالا وصعودا ، أو يحذرها من القواطع أو المكر ، وينبهها الى ابتغاء الوسائل المنجية .

٢ ـ اما الهاجس : فيقول الجنيد : « ان النفس اذا طالبتك بشيء الحت ، فلا تزال تعاودك ولو بعد حين ، حتى تصل الى مرادها ، ويحصل مقصودها ، اللهم الا ان يدوم صدق المجاهدة ، ثم انها تعاودك وتعاودك » . وهاجس النفس يدعو الى اتباع الشهوة والدعة ، ويحض على الجاه والصيت ، ويعقبه يبس وانقباض ، ويشبه العمود القائم ، ان لم ينقص بقي على حاله .

٣ ـ والالهام : متردد لا يثبت ، ولا يأتي الا بخير ، يعرف الانسان زمانه وأصله ، تعضده أدلة العلم ، يصحبه الانشراح ، يقوى بالذكر ، فاثره كفبش الصبح ، وقد يوافقه صاحبه أو يخالفه . وهو يوقظ الانسان نحو الطريق السالكة ، ويامره بالمعروف، ويحثه على اكتساب الفضائل ، ويتممه ويكمله كانه له استاذ وزاجر ومعلم من باطنه .

٤ ـ أما الوسواس : فمتردد ايضا ، يقول الجنيد : « ان الشيطان اذا دعاك الى زلة ، فخالفته بترك ذلك ، يوسوس بزلة اخرى ، لان جميع المخالفات له سواء » .

والوسواس يجذب الى النقص ، ويمنع الكمال الانساني ، والهوى متعلقه ومادته ، يضعف بالذكر ، ويعمى عن الدليل العلمي ، تعقبه حرارة ، ويصحبه اشتعال وغبار وضيق

وكزازة ، وربما تبعه كسل ، وهو يدعو الى المعاصي ، وقد يزين المعصية بصورة الخير فيشكل ، او يدعو الى طاعة حيث يترتب عليها معصية كالرياء وحب المدح .

٤ ــ عودة الى التقسيم الثنائي :

ان هذا التفصيل في تبيان انواع الخواطر ، يرجع في النهاية الى القسمين الاساسيين : فخاطر الحق والالهام يدعوان الى الخير ، وينبهان على سلوك طريق الكمال وتجنب الشوائب وهما مباينان للهاجس والوسواس اللذين يدعوان الى الشر ، ويجذبان الى النقص ، ويمنعان الكمال الانساني ، لتعلقهما بالهوى والشهوات النفسية .

وقد ورد في الحديث الشريف : « في القلب لمتان : لمة من الملك ، ايعاد بالخير وتصديق بالحق ، فمن وجد ذلك فليعلم انه من الله سبحانه ، وليحمد الله . ولمة من العدو ، ايعاد بالشر وتكذيب بالحق ونهي عن الخير ، فمن وجد ذلك فليستعذ بالله من الشيطان الرجيم » .

وقال الحسن رحمه الله : « انما هما همان يجولان في القلب : هم من الله تعالى ، وهم من العدو ، فرحم الله عبدا وقف عند همه ، فما كان من الله امضاه ، وما كان من العدو جاهده » .

ويشبه ابن الخطيب الخواطر بالرياح والاهوية المختلفة التي تؤثر في شجرة التكامل النفسي فيقول : « فمنها ما يغذي ويربي ، ومنها ما ييبس ويهيج ، ومنها ما يترجى مع تواليه ان تأتي السيول وبلوغ المأمول ، ومنها ما يخاف منه على الجنى معرة الاسقاط، وعلى الورق معرة الذبول » .

ويطلعنا ابن عطاء الله السكندري على الحكمة الكامنة في هذا التقسيم بقوله : « اذا علمت أن الشيطان لا يغفل عنك ، فلا تغفل عمن ناصيتك بيده ، جعله لك عدوا ليحوشك به اليه ، وحرك عليك النفس لتديم اقبالك عليه » .

وقد عبر الحديث الشريف عن تجاذب القلب بين هذين المسلطين : « القلب بين اصبعين من اصابع الرحمن ، يقلبه كيف يشاء » وفي لفظ آخر : « ان شاء اقامه ، وان شاء أزاغه » .

واستنادا الى هذا الحديث ، فقد أوضح الائمة الباحثون سرعة تقلب القلب البشري وتأثره بما يصيبه ، وانه نقطة التجاذب والتنازع بين مختلف الخواطر المتناقضة التي تتصارع فيه ، ويحاول كل منها ان يستحوذ عليه ، وقد ورد الشاهد على ذلك في الحديث الشريف أيضا بامثلة ثلاثة :

١ ــ « مثل القلب مثل العصفور ، يتقلب في كل ساعة » .

٢ ــ « مثل القلب في تقلبه كالقدر اذا استجمعت غليانا » .

٣ ــ « مثل القلب كمثل الريشة في ارض فلاة ، تقلبها الرياح ظهرا لبطن » .

ويعلق الامام الغزالي بقوله : « وهذه التقلبات ، وعجائب صنع الله في تقلبها ، من حيث لا تهدي اليه المعرفة ، لا يعرفها الا المراقبون ، المراعون لاحوالهم مع الله تعالى » .

ويشير الامام النفري الى ذلك بقوله :((وقال لي : استغفرني من فعل قلبك ، اكفك تقلبه)).

٥ ــ موقف الانسان تجاه خواطره :

اذا الموقف الذي ينبغي على الانسان اتخاذه تجاه هذه الخواطر ، هو الاهتمام الدائم بمراقبتها وتمييزها والكشف عنها ، ((فيبحث عن كل مايخطر على سره ، فيتابع ما للحق، ويدع ما ليس له)) . أو كما يعبر عن ذلك ابن الخطيب مشبها موقف الانسان بموقف الطبيب : « فيجب على الانسان ان يلاحظها (أي خواطره) ، ملاحظة الطبيب الماهر ، ويعرف في ذلك قصدي الطب : من حفظ الصحة على المزاج المعتدل ، حتى لايميل الى طرف من الاطراف المنحرفة ، ومعالجة المرض ، من رد الطرف المنحرف الى الاعتدال الذي خرج منه » .

ويقول الامام الغزالي في ذلك : « فحق على العبد ، ان يقف عند كل هم يخطر له ، ليعلم انه من لمة الملك او من لمة الشيطان ، وان يمعن النظر فيه بعين البصيرة ، لا بهوى من الطبع ، ولا يطلع عليه الا بنور التقوى والبصيرة ، وغزارة العلم » .

فمراقبة هذه الخواطر التي تخطر للانسان في سره ، دقيقها وجليلها ، هي الباب الذي

يلج منه الانسان للبدء في معالجة النفس وقيادتها في معارج الكمال « ونفي الصوارف عن القلوب » . كما يجمع على ذلك الائمة المحققون ، وقد وردت عنهم بعض الاقوال التي تعبر عن اهميتها : « من راقب الله تعالى في خواطره ، عصمه الله تعالى في جوارحه » ، او « المراقبة تؤديك الى طريق الحقائق » . وقد أوصى بعض الاساتذة ابا سعيد الخراز بقوله: « عليك بمراعاة سرك والمراقبة » .

وهكذا يتفق هؤلاء الائمة على معالجة النفس بدءا من مراعاة الخواطر ومراقبتها ، ثم ان مراقبة الخواطر تقتضي التمييز بينها واستقصاء مصدرها وأصلها والقائها ، وهذه بالتالي تتطلب غزارة العلم والنظر بنور التقوى والبصيرة أي بموضوعية علمية بعيدا عن هوى الطبع والشهوات .

٦ ــ بدء العلاج ، ووصف الادوية المستعملة في العلاج :

وتبدأ المرحلة الاولى من العلاج ، بحماية القلب من الوسواس . يقول الامام الغزالي : « فحماية القلب عن وسواس الشيطان واجبة ، وهو فرض عين على كل عبد مكلف ، وما لا يتوصل الى الواجب الا به ، فهو أيضا واجب » .

والعلاج يكون اولا بتطهير القلب من الصفات المذمومة المهلكة ، ويتابع فيقول : « نعم اذا قطعت من القلب أصول هذه الصفات ، كان للشيطان في القلب اجتيازات وخطرات ، ولم يكن له استقرار ، ويمنعه من الاجتياز ذكر الله تعالى » ، ذلك « لان حقيقة الذكر لا تتمكن من القلب الا بعد عمارة القلب بالتقوى ، وتطهيره من الصفات المذمومة ، والا فيكون الذكر حديث نفس لا سلطان له على القلب ، فلا يدفع سلطان الشيطان ، ولذلك قال الله تعالى: « ان الذين اتقوا ، اذا مسهم طائف من الشيطان ، تذكروا ، فاذا هم مبصرون » (الاعراف ٢٠١/٧) . فقد خصص بذلك المتيقن .

ويخلص الامام الغزالي الى القول : « فان اردت الخلاص من الشيطان ، فقدم الاحتماء بالتقوى ، ثم أردفه بدواء الذكر » .

ويقول الامام احمد زروق : « الوسوسة بدعة ، وأصلها جهل بالسنة ، وخبال في العقل ، يدفعها دوام الذكر ، والتزام التلهي ، والاخذ بالرخص من اقوال العلماء النافية لها » ، ويقول لسان الدين بن الخطيب : « ودواء ذلك وعلاجه العام المجرب هو الذكر » .

وهكذا نرى ان الادوية والعلاجات التي يعتمدها هؤلاء الائمة المحققون لعلاج النفس هي التالية:

١ ـ الاحتماء بالتقوى : ذلك أن الاناء ينضح بما فيه ، فاذا تطهرت النفس من الصفات المذمومة وصفت ، واكتسبت الصفات المحمودة التي هي نقيض الاولى ، كان من الطبيعي ان تخطر فيها الخواطر الحميدة ، حيث ان الخواطر هي الرشح الظاهر لما يستقر في النفس.

٢ ـ دواء الذكر : والذكر هو الدواء والعلاج العام المجرب . ففي مداومة الذكر تشعر النفس بمدلوله ، وتنفعل لذلك انفعالا تغيب به عن المحسوسات ، فيحصل لها حظ من المشاهدة . ويكون الادراك لذلك ذوقيا ، وليس علميا نظريا ، وهذا ما يسمى بالحال . فالحال بالتالي هو الادراك الذي يحصل للنفس عند تردادها (للذكر) ، كما تحدث القوى في الاجسام عند ورود الطعام عليها ، ربطا من الله للاسباب المسببات .

والذكر على ضربين : ذكر اللسان وذكر القلب . فذكر اللسان به يصل الانسان الى استدامة ذكر القلب : فلا يزال الانسان يردد ذكره الذي يعتمد عليه بلسانه ويقيمه بجنانه ، صارفا همته نحو مقصوده ، حتى يجلبه الذكر الى عالم النور ، فيضعف عمل خياله ويقوى عمل فكره . وعندما يقوى عمل فكره تتجرد نفسه . فعند ذلك يحصل لها ادراك مقصودها في نفسها ، بقدر مقامها وبعدها عن الصور الخيالية . ثم تعود النفس الى حسها وتزول عنها هذه الحال .

ويأخذ الذاكر في تجديدها واستدعائها ، الى ان ترد عليه الحال المذكورة اجلى واوضح ، وتدوم اكثر مما في المرة الاولى . ولايزال الامر يزيد في كل مرة حتى تغلب الحال على النفس، وتتخلص بذلك من التصورات . ويصل الذكر في مرحلته الاخيرة ان يستحوذ كلية على النفس، فتغنى عن نفسها وعن تصوراتها الى عالم النور المحض (اي عالم الحقائق) الذي لاتصور فيه ، وهو مقام غير متناه لان المنظور اليه غير متناه . وفي هذا تكمن السعادة الكبرى .

ومما يتضح من هذا العرض ان خاصية العلاج بالذكر كونه نقيض الغفلة ، فانه يشغل النفس بصورة مستمرة بتقصي الحقائق ومعايشتها حتى ترسخ هذه الحقائق في النفس البشرية وتستحوذ عليها جملة ، وينتفي بالتالي كل مايناقض هذه الحقائق في النفس .

٣ ـ التزام التلهي : ويعد هذا العلاج من المقاومة السلبية . يقول الامام احمد زروق :

« قصد نفي الخواطر باقامة الحجة على ابطالها ، يزيدها تمكينا في النفس ، لسبقها وقيام صورتها في الخيال ، فظهر ان دفعها هو بتسليمها ، والتلهي عنها في اي باب كانت » . « وليقل الحمد لله الذي رد كيده الى الوسوسة » .

ويقال ان الشيطان كالكلب ان اشتغلت بمقاومته ، مزق الاهاب وقطع الثياب ، وان رجعت الى صاحبه ، صرفه عنك برفق .

٤ ـ ترك المبالاة بالخواطر الدنيئة الشاغلة للقلب : وهذا باب من المقاومة السلبية المبنية على تفهم طبيعة النفس الانسانية . والقاعدة تقول : « التضييق على النفس يوجب نفرتها » . وهذه الخواطر هي من هواجس النفس ، فاذا قابلها الانسان بترك المبالاة بها ينقطع ذلك ، وينشغل عنها باستدامة الذكر .

٥ ـ الاخذ بالرخص من اقوال العلماء النافية لها : وهذا العلاج يكون بالرجوع الى العلم في تكوين القناعات النفسية من اقوال العلماء النافية للوسوسة القائمة بالنفس فيبحث في موضوع الوسوسة ، ويفتش عن الحقيقة الناقضة النافية لها ، ويعتمدها في نفي الوسواس كلما خطر على القلب ، بحيث ينتفي عنه نهائيا . يقول الامام التكري : « اذا جاءتك الوسوسة ، فانظر الى مجيئها ومنصرفها واعتراضك عليها ، تر الحق وتشهده ، وهو ماتنفيها به ، وتر الباطل وتشهده وهو مانفيت » .

٧ ـ تقسيم علوم الخواطر :

يقول الامام ابن عطاء الله السكندري : « لولا ميادين النفوس ، ماتحقق سير السالرين » وبالتالي تقسم علوم الخواطر الى ثلاث مراحل :

١ ـ المرحلة الاولى : وتكون في بدء الجهاد لمعالجة النفس ، ويتعلق علم الخواطر فيه بنفي الشبه التي تعترض الحقائق واليقينيات ، وذلك بابعاد الخواطر المتعلقة بذلك ،والاعراض عن خواطر السوء ، اعتصاما بالجملة التي عرفها .

٢ ـ وفي المرحلة الثانية ، عند استقامة النفس على الواجب ، وصلاح طباعها ، وتحققها بالحقائق اليقينية التي اعتقدتها ، عند ذلك ياتي علم المعرفة في مراقبة الخواطر وتطهير السرائر .

٣ ـ وفي المرحلة الاخيرة : يأتي علم الاشارة ، وهو يجمع علوم الخواطر وعلوم المشاهدات والمكاشفات التي تكون للنفس من الملأ الاعلى ، حيث تتكشف لها الحقائق التي اعتقدتها عيانا ومشاهدة .

ونفصل فيما يلي علوم الخواطر في هذه المراحل الثلاث :

أ ـ المرحلة الاولى :

ففي المرحلة الاولى لتزكية النفس يقول الامام ابن عربي : « وقلما يسلم مريد في ابتداء حاله من الخواطر الرديئة في كل جانب : من جانب الحق ، ومن جانب الخلق .

فآكد ما على المريد السعي ان يسلم الناس من سوء ظنه بهم ، وانما ينقطع هذا بالذكر . وينقطع ما كان في جانب الحق عنك بالعلم » .

اما الامام القشيري فيقول : « ان يجعل اجتهاده ، في هذه المرحلة لا محالة ، في نفي الخواطر الدنيئة والهواجس الشاغلة للقلب في موضوع الاعتقاد » .

« واعلم انه يكون لهم على الخصوص بلايا من هذا الباب ، فانه يهجس في نفوسهم ويخطر ببالهم اشياء منكرة ، ويشتد تأذيهم بها . فالواجب عند ذلك ، ترك مبالاتهم بتلك الخواطر ، واستدامة الذكر » . . . ويتضح من ذلك ان هذه المرحلة تتميز في مكابدة اخلاء الخواطر ، ومعالجة الاخلاق ، ونفي الغفلة عن القلب ، واستدامة الذكر .

والذكر يصاحب الخواطر في كافة المراحل ، لان « الذكر بتدرج غذائه تبلغ الافنان ماتروم» .

ب ـ المرحلة الثانية :

فاذا تخلصت النفس من وساوسها ، وزكت بالمجاهدة والذكر ، تصل الى المرحلة الثانية وهي المرحلة الوسطى ، فتبدأ انوار الحقائق بالاشراق على النفس . وفي هذه المرحلة من مراحل التكامل النفسي ، نتابع دراسة الخواطر في مظاهر جديدة ثلاثة ، تكشف لنا عن تطور هذه الخواطر بتطور الحياة النفسية وترقيها .

١ ـ اما المظهر الاول لها ، فهو الواردات ، يقول ابن الخطيب عنها : « ولما كان زهر الغصن مقدما على جناه ، جعلنا الواردات زهرات تخبر بالجنى » .

ويعرفها الامام القشيري بقوله : « والواردات مايرد على القلوب من الخواطر المحمودة ، مما لايكون بتعمد الانسان » . او بتعبير ابن عربي : « من غير تعمل » .

كما يعرفها الامام احمد عجيبة : « الواردات هي مايرد على القلوب من التجليات القوية والخواطر المحمودة ، بما لايكون للعبد فيه تكسب». ويقول الامام ابن عطاء الله السكندري: « قلما تكون الواردات الالهية الا بغتة ، لئلا يدعيها العباد بوجود الاستعداد » .

والفرق بين الواردات والخواطر ، ان الواردات اعم من الخواطر ، لان الخواطر تختص بنوع من الخطاب او مايتضمن معناه ، والواردات تكون وارد سرور أو حزن ، ووارد قبض او بسط الى غير ذلك من المعاني .

وهكذا نجد ان الخواطر في هذه المرحلة تاخذ شكلا ايجابيا ، وتفرض نفسها دون تعمد من الانسان ، وتغلب فيها الخواطر المحمودة ، بحيث تجعل صاحبها ملتزما باقامة العدل ، واحقاق الحق ، وبالتالي فهي تنشيء في النفس حالتي القبض او البسط حسب صفة الوارد او الخاطر .

فقد يرد على القلب وارد موجبه اشارة الى عتاب ، ورمز باستحقاق تاديب ، فيحصل لا محالة قبض وحزن ، وقد يكون موجب الوارد اشارة الى تقريب او اقبال بنوع لطف وترحيب ، فيحصل للقلب بسط وسرور .

وقد يكون قبض يشكل على صاحبه سببه ، يجد في قلبه قبضا لايدري موجبه ولاسببه ، فسبيل صاحب هذا القبض التسليم حتى يمضي ذلك الوقت ، لانه لو تكلف نفيه زاد في قبضه ، ولعله يعد ذلك منه سوء ادب ، واذا استسلم لحكم الوقت ، فعن قريب يزول القبض ، فانه الحق سبحانه قال : « والله يقبض ويبسط » (البقرة ٢/٢٤٥) .

وقد يكون بسط يرد بغتة ، لايعرف له سبب ، يهز صاحبه ويستفزه ، فسبيل صاحبه السكون ومراعاة الادب . فان هذا الوقت له خطر عظيم ، فليحذر صاحبه مكرا خفيا .

وتكون هذه الواردات على نوعين ، حسب استحواذها على النفس كلية ، او انها تترك مجالا للاشياء الاخرى .

٢ ــ والمظهر الثاني للخواطر في هذه المرحلة هو الفراسة وتوارد الخواطر :

(أ) ــ ويعرف الامام القشيري الفراسة بقوله : (الفراسة خاطر يهجم على القلب ، فينفي

مايضاده ، وله على القلب حكم » . ويعرفها الامام احمد عجيبة بقوله : « وهي خاطر يهجم على القلب ، او وارد يتجلى فيه ، لايخطىء غالبا ، اذا صفا القلب » . ويقول ابوجعفر الحداد : « الفراسة اول خاطر بلا معارض ، فان عارض معارض من جنسه ، فهو خاطر ، وحديث نفس » .

ويشرح حسين بن منصور موضوع الفراسة فيقول : « الحق اذا استولى على سر ، ملكه الاسرار ، فيعاينها ويخبر عنها » . وقد قيل : « اذا صحت الفراسة ، ارتقى صاحبها الى المشاهدة » .

وورد في الحديث الشريف : « اتقوا فراسة المؤمن ، فانه ينظر بنور الله » .

ويقول ابو حفص النيسابوري محددا آداب الفراسة : « ليس لاحد أن يدعي الفراسة ، ولكن ان يتقي الفراسة من الغير . فقد ورد : اتقوا فراسة المؤمن ، ولم يرد تفرسوا . وكيف تصح دعوى الفراسة لمن هو في محل اتقاء الفراسة » .

(ب) ـ ويتبع الفراسة موضوع توارد الخواطر ، وقد اتخذ لديهم وجها تربويا ارشاديا في انهاض الهمم ، والتوجيه الى احسن التصرف . كما اتخذ لديهم وجها اجتماعيا في دقة مراعاة خواطر الآخرين وتوجيهها بطريق النصح الى اقوم السبل . وقد ورد في اقوالهم واخبارهم من ذلك الشيء العجاب ، نذكر على سبيل المثال بعضا منها :

(١) قال خير النساج : « كنت جالسا في بيتي ، فوقع لي ان الجنيد بالباب ، فنفيت من قلبي ، فوقع لي ثانيا وثالثا ، فخرجت ، فاذا بالجنيد ، فقال : لم لم تخرج مع الخاطر الاول » .

(٢) كنا عند الجريري فقال : « هل فيكم من اذا اراد الحق سبحانه ، ان يحدث في المملكة حدثا اعلمه قبل أن يبديه ، قلنا لا ، فقال : ابكوا على قلوب لم تجد من الله تعالى شيئا » .

(٣) قال ابو موسى الديلمي : « قصدت ابا يزيد ، فكنت عنده شهرا ، فكان لايخطر بقلبي شيء الا حدثني عنه » .

(٤) قال الجنيد : « ارقت ليلة ، فقمت الى وردي ، فلم اجد ماكنت اجده من الحلاوة، فاردت ان انام ، فلم اقدر عليه ، فقعدت فلم اطق القعود ، ففتحت الباب وخرجت ، فاذا رجل ملتف في عباءة مطروح على الطريق ، فلما احس بي رفع راسه وقال : « يا ابا القاسم ، الى الساعة ؟ » فقلت : ياسيدي ، من غيرموعد ؟ » . فقال : « بلى ، قد سألت محرك القلوب ان يحرك قلبك » .

فقلت : « قد فعل ، فما حاجتك ؟ » فقال : « متى يصير داء النفس دواءها ؟ » . فقلت: « اذا خالفت النفس هواها . صار داؤها دواءها » . فاقبل على نفسه وقال : « اسمعي فقد اجبتك بهذا الجواب سبع مرات ، فابيت الا ان تسمعيه من الجنيد ، وقد سمعت ». وانصرف عني ولم اعرفه ، ولم اقف عليه بعد » .

(٥) وقال احمد بن عاصم الانطاكي : « اذا جالستم اهل الصدق ، فجالسوهم بالصدق، فانهم جواسيس القلوب ، يدخلون في قلوبكم ويخرجون منها من حيث لاتحسون » .

٣ ـ اما المظهر الثالث للخواطر في هذه المرحلة فهو الرؤيا :

يقول الامام القشيري : « وتحقيق الرؤيا خواطر ترد على القلب ، واحوال تتصور في الوهم ، اذا لم يستغرق النوم جميع شعور الانسان » . « ثم ان تلك الاحاديث والخواطر التي ترد على القلب في حال النوم ، مرة تكون من قبل الشيطان ومرة من هواجس النفس، ومرة بخواطر الملك ، ومرة تكون تعريفا من الله عز وجل بخلق تلك الاحوال في قلبه ابتداء». وبالتالي فاننا نرى انهم يصورون الاحلام عامة نفس تصوير الخواطر ، الا انها تكون في حالة النوم . وقد ورد في الحديث : « الرؤيا من الله ، والحلم من الشيطان ، فاذا رأى احدكم رؤيا يكرهها فليتفل عن يساره ، وليتعوذ ، فانها لن تضره » .

وهكذا ترد الاحلام في مراحل التطور النفسي الثلاث ، ولكنها تتميز في هذه المرحلة الثانية، انها تكون رؤى من الحق او من الملك على الاغلب ، او هي الرؤيا الحسنة يراها المرء او ترى له .

وتصل مراقبة الخواطر في هذه المرحلة ايضا الى ان يشعر المرء ان في نفسه رقيبا يرعى خواطره ويلويها في كل مرة الى خواطر الحق والصدق اذا ارادت ان تنحرف او تتشعب، كما يتبين ذلك من هذه الابيات الشعرية :

كأن رقيباً منك يرعى خواطري | وآخر يرعى ناظري ولساني
فما رمقت عيناي بعدك منظرا | يسوؤك الا قلت قد رمقاني
ولا بدرت مـن في دونـك لفظـة | لغيرك الا قلت قد سمعاني
ولا خطرت في السر بعـدك خطرة | لغيرك الا عرجا بعناني

ويلاحظ في هذه المرحلة الثانية ، ان الخواطر جملة تاخذ طابعا فيه البشري ، وانبات الزهر المخبر بالثمر الموعود ، فتصبح الخواطر واردات ، والاحلام رؤى ، والتفرس يصيب باول مرماه الى مقصده ، فما يعرج على تاويل او ظن او حسبان .

ويطلعنا ابن عطاء الله السكندري على الحكمة من ذلك بقوله :

« انما اورد عليك الوارد ، لتكون به عليه واردا .

اورد عليك الوارد ، ليخرجك من سجن وجودك الى فضاء شهودك .

ربما افادك في ليل القبض ، مالم تستفده في اشراق نهار البسط : « لاتدرون ايهم اقرب لكم نفعا » .

ويدلنا ايضا على الموقف الذي يجب اتخاذه تجاه الخواطر في مرحلتها الثانية فيقول :

« لاتزكين واردا لاتعلم ثمرته ، فليس المراد من السحابة الامطار ، وانما المراد منها وجود الثمار » .

« لا تطلبن بقاء الواردات بعد ان بسطت انوارها وأودعت اسرارها . فلك في الله غنى عن كل شيء ، وليس يغنيك عنه شيء » .

ويشرح لنا اخيرا تاثير هذه الواردات على النفس فيقول :

« متى وردت الواردات الالهية اليك ، هدمت العوائد عليك : « ان الملوك اذا دخلوا قرية افسدوها » .

« الوارد ياتي من حضرة قهار ، لاجل ذلك لايصادمه شيء الا دمغه » « بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه ، فاذا هو زاهق » .

ونفهم من ذلك ان طابع البشري هذا ، لايمنع ان ينقلب وارد البسط الى مكر خفي ، وان تعطي السحابة امطارها دون ان تثمر الاشجار ، وان ينقلب حقيقة الحسن الواصل

الى عين القبح المبعد ، وان ينقلب النور نارا والقرار بوارا . فكل رحمة فضل ، وكل نقمة عدل .

فيلزم على الانسان ان يتابع مراقبة خواطره ، وتطهير سرائره ، وان يتوب من غفلاته ، فيكون يقظا لايحاءات الحق،مطواعا للرقيب الذي يرعى خواطره ويردها الى جادة الصواب.

ج ــ المرحلة الثالثة :

وهكذا نصل الى المرحلة الثالثة من مراحل الترقي النفسي ، وفيه ترتقي الحياة النفسية الى الكشف واليقين . وفي هذه المرحلة تدق العلوم وتنقلب الى علوم اشارة ، لا يمكن معرفتها الا بتذوقها ومعاناتها : « من لم يقف على اشارتنا ، لم ترشده عبارتنا » .

واننا نستخلص من هذه الاشارات ، المبادىء والركائز الاساسية التي تساعدنا على دراسة علوم **الخواطر** في هذه المرحلة . ونقيم كلمتين تساعدانا على ايضاح الموضوع وهما : الحق والخلق . فالحق اسم للذات الالهية وصفاتها وافعالها ، والخلق اسم لكل ما سواه .

نوضح **الخواطر** في هذه المرحلة ، انها علائق ، وعلائق الخلائق لا تصل الى الحقائق . وان كل ما خطر ببالك او تصور في وهمك فالحق بخلافه ، وذلك مصداقا للآية الكريمة : « ليس كمثله شيء ، وهو السميع البصير » . (الشورى ٤٢/١١) .

فالحق لم تمسه شبه الخواطر والظنون ، وانه تعالى عن الخواطر ذوات الفنون ، وانه افحم الخواطر عن ادراك لاهوتيته ، فليس يبدو منه للخلق الا الخبر .

يقول الامام النفري : « **الوقفة نورية ، تعرف القيم وتطمس الخواطر . والواقف ينفي المعارف كما ينفي الخواطر . واهل الحضرة ينفون الحرف مع ما فيه من نفي الخواطر** » . فاول المشاهدة اذا نفي الخواطر .

والموقف الاول هو نفي الخواطر جملة لتعلقها بالخلق ، وكل ما يتعلق بالخلق لا يمكنه ان يصل الى الحق .

ويتدرج الامام النفري في بيان مراحل نفي الخواطر :

يقول في المرحلة الاولى : « انما توسوس الوسوسة في الجهل . وانما تخطر الخواطر في الجهل » .

ويقول في المرحلة الثانية : « اذا وقفت بين يدي الحق ، فبقدر ما تقبل الخواطر يأتيك الروع ، وبقدر ما تنفيه ينتفي عنك الروع » .

ويقول في المرحلة الاخيرة : « يا عبد اذا رأيتني ، فلفظ رب خاطر ، وحجابك خاطر » .

ولكن اذا استولى الحق على قلب اخلاه عن غيره ، واذا لازم احدا افناه عمن سواه . فاذا تخلص المرء الى هذا المقام ، اوحى الله تعالى اليه بخاطره ، وحرس سره ان يسنح فيه غير خاطر الحق . فخاطر الحق هو الذي لا يعارضه شيء » .

يقول الامام النفري : « يا عبد ، اذا نظرت الى قلبك ، لم يخطر به شيء » .

ويشرح الامام النفري طريقة الوصول الى هذه المرحلة بقوله :

١ — « ان لم تكن من أهل الحضرة ، جاءك الخاطر ، وكل السوى خاطر ، فلم ينفه الا العلم ، وللعلم اضداد ، ولا تخلص الا بالجهاد » .

فالعلم هو اول مايلزم الانسان لنفي الخواطر . ويقول ايضا : « الوسوسة في كل موقف والخاطر في كل كون . طافت الوسوسة على كل شيء الا على العلم . الا ان الوسوسة تخطر في احكام المعلوم » .

فلا يتمكن الانسان من نفي الخلق جملة وما يتبع ذلك من الخواطر ، واحلال الحق وحده في نفسه مع خاطر الحق الا بالمجاهدة الصعبة ، بحيث يقتلع من النفس الجذور العميقة للمخالفة فلا يبقى فيها الا الموافقة للحق ولخاطر الحق . وقد أوضح ذلك الحديث الشريف: « الآن رجعنا من الجهاد الاصغر الى الجهاد الاكبر » ، يعني جهاد النفس .

ويبدو ان هذا الجهاد يكون قاسيا وصعبا في مرحلتيه الاولى والثالثة من مراحل الترقي النفسي ، وذلك للتعرض فيهما لمواجهة الحق ، ولامكان الانحراف ووقوع الغلط فيهما .

يقول لسان الدين بن الخطيب : « وانواع الغلط كثيرة ، واحوج ما يكون الانسان لربح الخاطر الملكي المتعلق بالخاطر الرحماني ، عند بدايته أو نهايته ، لعلمه بالغلط ، اذ التوسط بين البداية والنهاية منازل الجمهور واكثر أهل الملة . وان لم يعلم ما ذكر ، ضل على علم ، كما حدث لكثير من الذين انقطعوا .

وربح هذا الخاطر ، يبصر الانسان بالفلك الخفي ، ويعلمه الوصول ، وكيفية البقاء بعده » .

وتعبيرا عن هذا الجهاد الصعب ،يستشهد هؤلاء الائمة بهذا البيت من الشعر :

لا تعرض بنـا ، فهـذا بنـان   قـد خضبنـاه مـن دم العشـاق

٢ ـ وموقف الانسان في هذا الجهاد الصعب ينبغي ان يكون بالتسليم الايجابي لمشيئة الله . يقول الامام النفري : « يا عبد ، ارني قلبك ، واعرض علي خواطرك ، فان لم تخل بيني وبينك، لم اخل بينك وبين شيء منك » .

ويقول : « يا عبد ، اجعل قلبك على يدي ، لا يناله شيء ، ولا يخطر به » .

٣ ـ واخيرا يبقى موقف الثقة بالله وسبق عنايته بنا ، ويتبين ذلك من حاجة الانسان الى ربح الخاطر الملكي والرحماني كي لايضل على علم وينقطع ويقول الامام النفري في ذلك: « يا عبد ، اذا لم اسقك براحتي اكواب تعرفي اليك ، اظماك مشوب كل علم ، واحالتك برقة كل خاطر » .

ويدخل في سبق العناية الرد الى الحق بالقهر كما يقول الامام النفري :

« الوسوسة ردي اياك الي بالقهر » .

« كل شيء يصدرك الي ، يصدرك ومعك بقية منك او من غيرك ، الا الوسوسة ، فانها تصدرك الي وحدك .

« انظر الى الوسوسة عما تخرجك ، فلن تصلح الا على مفارقته ، وبم تعلقك فلن تصلح الا على التعلق به » .

وتبقى الاشارات تتردد على السنتهم للتعبير عن هذه المرحلة نذكر منها ما يتعلق بموضوع الخواطر هذه الابيات :

١ ـ فما جال في سري لغيرك خاطر   ولا قال الا في هواك لساني
٢ ـ ولا ذكرتك محزونا ولا فرحا   الا وانت بقلبي بين وسواسي
٣ ـ يا موضع الناظر من ناظري   ويا مكان السر من خاطري

٨ ـ المرشد المعالج أو « الطبيب النفسي » :

اما المرشد المعالج الذي يساعد على سلوك هذه الطريق الصعبة ويجنبها المزالق والمهاوي فقد اطلقوا عليه لقب « الاستاذ » . يقول الامام ابن عربي في صفته :

« فصفة الاستاذ ان يكون عارفا بالخواطر النفسية والشيطانية والملكية والربانية ، عارفا بالاصل الذي تنبعث منه هذه الخواطر ، عارفا بحركاتها الظاهرة ، عارفا بما فيها من العلل والامراض الصارفة عن صحة الوصول الى عين الحقيقة ، عارفا بالادوية واعيانها ، عارفا بالازمنة التي تحمل فيها على استعمالها ، عارفا بالامزجة ، عارفا بالعوائق والعلائق الخارجية مثل الوالدين والاولاد والاهل والسلطان ، عارفا بسياساتهم . ويجلب المريد صاحب العلة من ايديهم .

ولا بد ان يكون عنده دين الانبياء ، وتدبير الاطباء ، وسياسة الملوك ، وحينئذ يقال له استاذ » .

كما يضع الامام ابن عربي شرطين اساسيين لنجاح هذه المعالجة على يد الاستاذ هما الادارة والاخلاص من قبل الشخص المعالج فيقول :

« هذا كله اذا كان المريد له رغبة في سلوك هذا الطريق ، فان لم يكن له رغبة فلا ينفع » . ويقول : « كما يشترط على المريد ان لا يكتم استاذه شيئا مما يخطر في نفسه ، وما يطرأ عليه في حاله » .

٩ ـ خاتمة البحث :

واختتم هذه الدراسة عن الخواطر بالتعريف على كلمة ورثناها من هذا التراث العريق ، ما زالت سائدة ومستعملة في مجتمعاتنا حتى اليوم ، عند مفارقة الناس بعضهم بعضا بمثابة كلمة وداع وهي كلمة « بخاطرك » . وهذه الكلمة كانت تقال بالاصل للاستاذ الواصل في مرحلة الترقي والتكامل النفسي الى نفي الخواطر المتعلقة بالخلق وسيطرة خاطر الحق . ففيرة الحق عليه توجب قضاء ما تهمم به من حوائجه وحوائج غيره .

وقولهم له « بخاطرك » أي لتكن حاجتي أو مشكلتي أو وضعي الذي اشكو منه على بالك ، لعل الله ان ينظر الي فيما انا فيه ويقضي حاجتي ، فيريح خاطرك مني .

وهذا أرقى ما يمكن ان تعبر به كلمة في هذا المقام .

مراجع الدراسة :

١ ــ احياء علوم الدين ــ للامام الغزالي . ج٣ ــ كتاب شرح عجائب القلب .

٢ ــ روضة التعريف بالحب الشريف ــ للوزير لسان الدين بن الخطيب.

٣ ــ الرسالة القشيرية ــ للامام القشيري .

٤ ــ التعرف لمذهب أهل التصوف ــ للامام الكلاباذي .

٥ ــ معراج التشوف لحقائق التصوف ــ للامام احمد عجيبة الحسيني.

٦ ــ قواعد التصوف ــ للامام احمد زروق .

٧ ــ المواقف والمخاطبات ــ للامام النفري .

٨ ــ الحكم العطائية ــ للامام ابن عطاء الله السكندري .

٩ ــ اصلاح الصوفية ــ للامام ابن عربي .

١٠ ــ الامر المحكم المربوط ــ للامام ابن عربي .

١١ ــ اخبار الحلاج .

كيف نقرأ الشعر

أحمد يوسف داود

١ ــ مدخل وتمهيد (*) :

اعتقد ــ مبدئيا ــ انه ينبغي طرح السؤال التالي :

ما أثر الكيفية التي تتم بها قراءة نص أدبي على القيمة الابداعية لذلك النص ؟

للوهلة الاولى قد تبدو لنا مسالة قراءة العمل الادبي مسالة غير ذات اهمية بالنسبة لقيمته الابداعية ، فهي ليست أكثر من فعل ثانوي وملحق ، خارجي ودخيل يأتي بعد انجاز العمل . والعمل ــ على هذا ــ مستقل ، في خصائصه وقيمته ، عن كيفية قراءته .

غير أننا ــ اذا محصنا الامر تمحيصا دقيقا ــ استطعنا أن نتثبت من ان كيفية القراءة وما يكمن خلفها من مستوى معرفي ، انما هي عامل اساسي وحاسم في اعطاء النص قيمته الحقيقية . أي انها ــ بصورة ما ــ جزء من عملية الابداع ذاتها .

فمع أن في طبيعة العمل الادبي الاصيل قيمة شبه مطلقة اكتسبها بخصائصه الناجمة عن

(*) جزء من فصل تنظيري ، من كتاب بعنوان « القراءة الصعبة » .

شكل وطريقة استجابته للحاجات الحيوية الاساسية للجماعة في شرط تطورها العيائي ، فانها لا تكتمل وتتحدد الا بنمو القدرة على الاستمتاع لدى اجيال القراء المتوالية ، التي يتقدم لاحقها على سابقها في مستواه المعرفي نتيجة تراكم الخبرة الانسانية ، وبالتالي تزداد لديه الحساسية الفنية والنقدية لكشف عناصر الجودة في النص المقروء و « معرفته » عبر تحديد مدى ارتباط ذلك كله باشكال تجليات الحاجات الحيوية المشار اليها والتي تحكم ، بالضرورة ، حياة القارىء ومعاييره ومفاهيمه كلها .

فلنفترض ، ذهنيا ، ان نصا ما ذا قيمة عالية – بمقياس ما مصطلح عليه – قد أنجز في « وسط » كل قرائه في مستوى واحد منخفض جدا ، من الحساسية الفنية والفكرية ... هذا النص ما اهميته واقعيا ؟ وماذا يمكن ان يكون مصيره ؟

لقد قلنا ان هذا الافتراض ذهني محض . أي انه غير ممكن الحدوث واقعيا لان مبدع النص نفسه لا يمكن ان يكون الا نتاج الوسط وسويته .. مع ذلك لنتخيل اية قيمة وتاثير يمكن ان يكونا لهذا النص المفترض ؟

انه ببساطة محكوم عليه بالاعدام ، وفي أحسن الاحوال « بالنسيان » الطويل ، ريثما يجيء القراء القادرون على اكتشاف « اسراره » الجمالية والفكرية ، ومدى ما فيه من امتاع هذا ان جاؤوا !! – .

ثمة اذن نقطة مهمة في العملية الابداعية تتعلق بكيفية قراءة الاثر . ولا ينكشف الابداع فيه الا عبر تلك الكيفية .

وما يمكن ان نقرره اذن : هو ان كيفية قراءة العمل الادبي شرط مهم لظهور الابداع فيه . وفاعلية الاثر المبدع ، التي هي الحد الموضوعي للقيمة في هـذا المجال ، متعلقة بتوفر مستوى عال لتلك الكيفية .. ومن هنا نصل الى ضرورة النقد الذي عليه ان يوفر ذلك المستوى .

ونحن اذن نستطيع أن نقول : ان عملية القراءة – وهي هنا مشروطة بكيفية ذات مستوى عال – هي شرط التحقق للقيمة الابداعية في النص ، وعليه فانها ليست دخيلة على عملية الابداع وليست هامشية او ثانوية فيها . انها باختصار جزء اساسي منها . وما يظهرها

على انها هامشية بالنسبة للنتاج الراهن هو الانفصال ، الناجم عن غياب النقد الموضوعي، بين المبدع والمتلقي .. بين الكاتب والقارىء . وهو غياب ناجم بدوره عن حالة تخلف محلية ، قياسا على الوضع الانساني العام . مع ما يتبع تلك الحالة من ردود فعل لا حصر لها ، تنتهي — في غالبيتها — الى أن تصب في طاحونة الذاتية والفردية .

أما بالنسبة للنتاج الادبي السابق علينا ، فما يظهر عملية القراءة على انها هامشية بالنسبة لعملية الابداع ، هو تحقق سوية معينة للادراك والوعي والمعرفة على حيز المجتمع ككل ، وعبر ازمنة متطاولة ، ابعدتنا كثيرا عن الحالات النقيضة ، وبطريقة يتداخل فيها وعينا ومعرفتنا وادراكنا مع تفاصيل حياتنا اليومية المفعمة بالنزعة الفردانية ، بحيث نبني كل حياتنا على هذه المعرفة وهذا الوعي والادراك في السوية المعينة المشار اليها .. حتى لتبدو لنا وكأنها بديهية غير قابلة للشك أو النقاش أو الافتراض المغاير ، مع أن هذه السوية — بمقدار ما هي قابلة للارتفاع — قابلة للانحطاط تبعا للشروط الموضوعية التي تحكم صيرورة المجتمع ، عبر تولد تلك الشروط من هذه الصيرورة ذاتها .

ومن جديد يلعب غياب النقد الموضوعي ، الذي لا بد — هنا — أن يكون تاريخيا ، دورا شديد السلبية . بحيث يبدو أن ثمة انقطاعا نهائيا بين الماضي والحاضر . حتى لتبدو عملية قراءة النتاج السابق عملية لاجدوى منها ولا ضرورة لها .

في ضوء هذه الحقيقة ، ما هي ضرورة النقد ؟

لو حاولنا استخلاص حكم عام مما قلناه حتى الآن ، أو استخلاص « قيمة » موضوعية ، لوجدنا أن التواصل والايصال هما مهمة الابداع من جهة ، وهما شرط انكشافه وتحققه من جهة أخرى . وهذه العلاقة الجدلية باعتبارها تتم في المجتمع وضمن شروط صيرورته الحضارية المستمرة فانها تقطع بالاصل الجمعي للابداع . وبعبارة أخرى فانه اذا لم يتوفر وجود كل تلك الاطراف اللازمة للعملية ، ضمن سياق علاقاتها وتأثيراتها المتبادلة فليس هناك ابداع على الاطلاق . وان الغاء واحد من الطرفين الاساسيين : — المبدع والمتلقي — يعني الغاء الابداع — يعني استحالته .

وهكذا فان ما يبدو لنا وكأنه « فردي » محض ، يعود عند التحقيق والتدقيق الى أصله الجمعي في سياق الفعل المتبادل للفردي والجمعي ! ان هذه النتيجة تقودنا الى معالجة

نقطة اخرى قبل الاجابة على تساؤلنا السابق « ما ضرورة النقد ؟ » ويمكننا حصر هذه النقطة في مايلي :

في النتاجات الادبية العربية الراهنة ، نماذج مستغلقة ومنغلقة وخاصة في الشعر . انها تقوم على اشكال من الافراط في التجريبية اللغوية اللفظية تحديدا تلغي معها امكانية التواصل والايصال ، أو بتعبير آخر تجعلها بلا قراء . انها تحذف طرفا اساسيا من العملية الابداعية هو المتلقي ، بحجة ان هذا الشعر اكثر تقدما على السوية العامة للمعرفة الجمعية والادراك الجمعي ... أي أنه مستقبلي !! أو انه هو وحده شعر المستقبل — حتى لا نترك تداخلا بين كلمة مستقبلي التي نستعملها هنا في دلالتها العادية وبينها كمصطلح معروف — لانه متعال على الراهن . فهذا الشعر ما هي شرعية وجوده ؟ وما هو مستقبله ؟!

ضمن اطار استدلالاتنا حتى الآن يتضح لنا ان هذا الشعر يستبدل علاقة الفردي بالجمعي عبر تحولات الواقع الموضوعي الراهن ، بمزيد من الفردية .. بانغلاق فردي .. بتضاد خارجي مطلق بين الفردي والجمعي — وخارجي يعني ان التناقض ليس ضمن وحدة ديالكتية — . بعبارة اخرى هو يستبدل العلاقة بين الفردي والجمعي بطلاق بينهما ، نهائي وشامل .

ان حياته متوقفة منذ خروجه الى النور . فهو سكوني وليس حركيا في اية صورة — رغم الادعاءات الثورية المستقبلية بشأنه ! — لانه يحصر العالم في الفرد ، ويحول شمولية الابداع الى ذاتية قاصرة .

هذا الشعر عاجز — وفق مقياسنا السابق — عن ان يكون ابداعا ، في الراهن على الاقل ! اذ انه مهما احتوى في ذاته على عناصر ابداع — بمقياس متخيل طبعا — فان كشف هذه العناصر غير ممكن . لانها متعالية — أو لنقل متقدمة جدا ، افتراضا — على السوية العامة للحساسية الفنية والمعرفية المتوفرة في « الوسط » الذي كتبت له وفيه .. فهي في حكم الملغاة مؤقتا — ونقول مؤقتا على سبيل الافتراض ايضا ، لاننا سنكتشف ان ماهو ملغى مؤقتا في العمل المنجز ملغى ابدا بفعل عوامل كثيرة ومعقدة — وهكذا نجد ان شرعية وجود مثل هذا الشعر غير متوفرة « مؤقتا على الاقل ! » .

ولكن أصحاب هذه النتاجات المستغلقة يزعمون ان شرعية وجود شعرهم موجودة في المستقبل !

وبصرف النظر عن الوهم المثالي الذي يحكم عقلية هؤلاء بحيث يفترضون ان المستقبل سيسير وفق مخطط مرسوم في اذهانهم ـ وكانه لاغاية لصيرورة الحياة الا ان تحقق أوهامهم عن انفسهم ـ فنحن نجد ان منطق تطور سوية الحساسية الفنية والمعرفية الموجودة في الراهن ليست لصالحهم اطلاقا .

لقد أبدع هؤلاء السادة اشعارهم كما راينا بالغاء كل ماله علاقة « بالجمعي » منها . فهي بالتالي انما كانت مستقلقة لانها مقصورة على ماهو ممعن في الفردية . ان هذا الشعر هو بالضرورة صورة أوهامهم عن انفسهم . وكما هي اوهامهم خصوصية لاتعني احدا ـ كما راينا ـ فما عبر عنه هذا الشعر او ان هذا الشعر كلية لايعني احدا أيضا . وهذا ليس استنتاجا منطقيا صوريا ، وانما يدعمه واقع هذا الشعر نفسه . والخلاصة أن السمة لهذا الشعر هي الفردية المطلقة .

ولكن المعرفة والوعي الانسانيين ، لايتجهان الان الى ماهو فردي . وهذا ظاهر للعيان لمن يفكر قليلا في مقارنة صورة الوضع البشري الراهن بصورته قبل خمسين عاما مثلا . ان المعرفة والوعي يتجهان فعلا الى « الجمعية » و « الشمولية » ـ ولعل مصطلحاتي غير دقيقة اكاديميا ، لكنني اعتقد انها واضحة ! ـ اما ماهو فردي فيدرك ضمن سياق علاقته بالجمعي .

ومايترتب على هذا ، أولا باول ، ان الحساسية الفنية والمعرفية ستتكيف وفقا لهذا الاتجاه . وبالتالي فان مستواها سيتحدد مستقبلا وفق شروط وجود الخاصة لا وفق اوهام أولئك الذين يدعون المستقبلية لاشعارهم . ومايمكن أن نستخلصه راسا من هذه الحقيقة أن ذلك الشعر المنغلق المستغلق لامستقبل له اطلاقا . وكل القيمة التي يمكن انيكتسبها لن تزيد عن كونها قيمة وثائقية ، تاريخية .

لقد قذف السادة المنوه عنهم اشعارهم في الفراغ وراحوا يصرخون : « حيث ستقع سيكون ممر اجباري للتاريخ » ! وقد تكون هذه المقامرة اللغوية الشعرية مقامرة مسليه ولكنها مقامرة خاسرة ! وهذا هو كل حس « النبوة » الذي يدعونه !!

ترى ، ما الذي يدعونا لمعالجة مثل هذه الظاهرة في شعرنا الحديث مادمنا نتساءل عن ضرورة النقد ؟

الحقيقة ان المسالة ليست ـ قطعا ـ استطرادا لاغاية له . وانما وجدنا انفسنا مضطرين للدخول من بضعة ابواب معا قبل ان نتمكن من الوصول الى صلب الاجابة الصحيحة . ونحن من جديد مضطرون ايضا للحديث في ماهية النقد وفي غايته ، كي نستطيع ان نجزم بضرورته او عدمها . فما هو النقد ؟

لنقل اولا اننا كقراء ، انما نقرأ لنستمتع .. هذا هو الهدف الاساسي للقراءة . ويجب هنا ان نؤكد ان ما نعنيه بكلمة (نستمتع) يختلف تماما عن مفهوم الاستمتاع عند اصحاب (الفن للفن) الذي هو مفهوم ذو طابع فانتازي قبل كل شيء . فنحن نفهم الاستمتاع على أنه ارضاء واستجابة للنزوعات الجمالية المتولدة من الحاجات الحيوية للانسان ، تلك التي يطرحها عليه الواقع الموضوعي في حركته الجدلية الدائبة ـ وسنفصل في هذا عند حديثنا عن المنهج في قراءة الشعر كما نراه ـ . وما دمنا نقرأ لنستمتع فنحن بحاجة الى دليل نكشف به مواطن المتعة . وهذا الدليل حصيلة مركبة ، لجهد مجموعات بشرية مختلفة ، في هذا المجال . وهو جهد لايتجمد في قالب معين هذا الدليل المتطور دائما هو النقد .ومع انه ياتي كممارسة فردية للناقد ـ في المظهر الخارجي ـ فان حقيقة الجمعية لاتحتاج الى اثبات . ولكن هذا الدليل لاياتي في شكل اوامر صارمة وسكونية .. وانما ياتي في شكل منهج منفتح للتطور ، وحركي ..

وهكذا فهو تربية مستمرة للحساسية الفنية والمعرفية عند القارىء . وتلك هي ماهية النقد وغايته .

ولقد وضح لنا حتى الان ، من جانبين مختلفين ، في الابداع وفي الكشف عنه ، واصبح بامكاننا أن نخوض في ضرورته على اساس بين ، كيما نتمكن من تحديد بعض الملامح الضرورية لكيفيته ، دون غلط .

اننا نستطيع تلخيص ماقلناه قبلا بان الابداع في العمل الادبي انما يتجلى عند القراءة . وكلما استطعنا ان نكشف بصورة اوضح عناصر الابداع الكامنة في العمل ازداد استمتاعنا به اكثر . والدليل الذي يقودنا ، هو الاضافة المستمرة الى معارفنا الشخصية وهي اضافة تجيء دائما من « الخارج » في شكل منهج معرفي ، لتعدل بغير انقطاع تركيبتنا الفكرية فتعمق جوانب منها وتلغي اخرى او تستبدلها ... الى اخره .

هذه التربية الدائمة التي هي حصيلة المعرفة النقدية ، لماذا هي ضرورية ؟ وكيف هي ضرورية ؟؟

ان الاستمتاع بالادب والفن يرتبط من جهة ، وفي التحليل الاخير ، باعمق حاجاتنا الحيوية. فزيادة القدرة عليه وتربية تلك القدرة ضرورة حيوية على المستويين : الفردي والجمعي ، لاننا بذلك نعمق قدرتنا الانسانية وطاقتنا البشرية على الاستجابة لاحتياجاتنا وسدها وتطويرها لصالح رفاه الانسان . وهو من جهة اخرى يرتب علينا مسؤولية اخلاقية تجاه الاخرين ، وفي الوقت نفسه ! اذ اننا ، بهذا ، ندرك ابداع المبدعين ونوفيهم مايستحقون على مساهماتهم المتميزة في تقدم البشرية .

ان تلك الاضافة المنهجية الدائمة على معارفنا ، انما ترفع ـ في أحد معطياتها ـ من مستوى الكيفية التي نقرا بها النص ، نتيجة صقلها المستمر لحساسيتنا الفنية وتوجيهها وفق الغايات الاخلاقية لنضال البشرية التقدمي ، وتلك هي ضرورة النقد .. وهي مسالة لاتحتاج الى كل هذا الجدال . وانما المهم هو استنباط الكيفية التي يجب أن تتحقق بها تلك الضرورة . واستنباط الكيفية هو ايضا مسالة أخرى تابعة لطبيعة المنهج ، وهذا ماسنفصل فيه فيما بعد . على ان ماينبغي علينا هنا ان نؤكده ، هو ان مفاهيم ادبية كالوضوح والمباشرة والترميز ... وغيرها ، انما يجب الا يحكى عنها بصيغ مطلقة ، وعلى اساس ان كلا منها يحمل قيمة في ذاته ـ سلبية كانت القيمة ام ايجابية ـ فمثل ذلك لا يعدو ان يكون تعمية على مواقع ايديولوجية لن تستطيع ان تخفي نفسها مهما ترقعت .

وفي احسن الاحوال لاتعدو أن تكون دلالة على مواقف قاصرة وفهم خاطىء . وانما يجب ان تدرس بطريقتين اثنتين وفي الوقت نفسه :

١ ـ بطريقة الكشف عن المنطلقات الاساسية العامة التي يتحدد المصطلح بناء عليها ، كما رأينا الآن في دراسة « الابهام » و « الاستغلاق » في بعض نماذج الشعر الحديث .

٢ ـ بطريقة الاسترشاد بالنصوص المنتمية الى تلك المصطلحات ، في خصوصيتها كنصوص.. أي بالطريقة التطبيقية في الحاصل الاخير .

ولايخفى مايتوجب أن يتحقق بين الطريقتين من علاقة . اذ على ضوء خصوصيته النصوص

وفي سياق دلالاتها الجمعية يجب ان يكتمل تحديد المنطلقات الاساسية .. تلك التي نعود لنطبقها في دراسة تلك النصوص نفسها . وبعدها يمكن ان نطلق احكاما بعيدة عن الهذر الفانتازي المترف وبعيدة عن التعالم والتفاصح والادعاء .

ان القارىء يرى ـ هنا ـ ان الاهم في عملية النقد ليس معرفة تاريخ النقد .. وليس ملء الراس بالنصوص المحفوظة .. وليس دقة المصطلحات المجردة .. وليس ـ حتى ـ النتائج التي يصل اليها النقد بشان اديب ما، اوعمل ما ..فكل هذه الامور ثانوية ـ رغم اهميتها ـ بالقياس الى الامر الاهم الذي هو المنهج . المنهج كمركب معرفي له كيفيته الخاصة في النظر الى الاثر الادبي وفي الاستمتاع به ، او لنقل : في معرفته ... وله طرائقه الخاصة في اغناء وعينا الانساني الحيوي ، ورفع سوية الحساسية الفنية والمعرفية عندنا كقراء .

على ان القياس لسلامة المنهج ومدى موضوعيته ، انما يتكشف ويتحدد بالتطبيق . وسيكون بحث ذلك موضوع القسم الثاني من هذا البحث .

وقبل أن تنهي هذا المدخل نرى أن مجراه العام يفرض علينا مناقشة دعوة جديدة وخطرة بدا يروج لها مثقفون تعيش رؤوسهم في الغرب الراسمالي واجهزتهم الهضمية هنا ! ويمكننا تلخيصها بانها دعوة لقراءة النصوص ك « عوالم » منفصلة عن مجمل الشروط الموضوعية التي ولدت فيها ... قراءتها بدون أية مقاييس متكونة قبلا .. قراءتها في ضوء ما تحمله في ذاتها من مقاييس .

وباختصار ، اعتبار « الوجود النصي » وجودا مجردا مطلقا ، غايته الجمال اللغوي المحض، والتعامل معه على هذا الاساس . لقد رتب بعضهم على هذه « التقليعة » النقدية ، الواردة الينا مع آخر تقليعات الازياء مبالغات أقل ما يقال فيها أنها غير معقولة . فقد ادعت هذه الفئة أن كل قراءة للنص هي اعادة كتابة له ، بحيث يمكن ان نقول : انه في النص الواحد توجد « امكانية وجود » أعداد لا متناهية من النصوص اي بقدر ما هناك من امكانية لوجود أعداد لا متناهية من القراء ...!!

وحقا ، نحن قد ابستنتجنا قبلا ان القراءة هي جزء من عملية الابداع بصورة ما ، ولكن ذاك شيء « والتقليعة » الجديدة شيء آخر . اذ بينما القراءة التي افترضناها تحاول اكتشاف النص وصلاته بالحاجة الحيوية الجمعية ، ترى التقليعة الجديدة في النص وعاء لغويا شبه فارغ يصب القارىء فيه أفكاره الشخصية .

وبصرف النظر عن المثالية الانحطاطية التي انبثقت عنها « التقليعة » كلها ، بما في ذلك المبالغات المترتبة عليها ، والتي ابتكرها اصحاب « الاوهام المستقبلية » ممن قطعوا صلة نتاجهم بالحاضر ، وقامروا على « حس النبوة » فيهم ، وكي لاتتهم بالميكانيكية ، وتعميم مواقف ايديولوجية مسبقة ، ونقلها على « ظاهرة نقدية ! » جديدة ينبغي النظر اليها « بطريقة اخرى ! » علما بان كل التقليعة هي اساسا موقف ايديولوجي أيضا ـ فاننا سننظر اليها من منطلقات ادبية نحددها بانها هي المنطلقات التي استخلصنا ضرورة البدء منها في هذا المدخل لقراءة اي عمل ادبي ـ وسأشير ايضا الى ان هذه المنطلقات تعبر هي الاخرى مثلها مثل غيرها ، عن موقف ايديولوجي رغم كل شيء ـ .

ونحن نلاحظ بادىء ذي بدء أن التقليعة النقدية الجديدة تبيح لكل قارىء ان يدعي ان الكيفية التي يقرأ بها النص هي الكيفية النموذجية . ونلاحظ ايضا في طبيعة هذا الادعاء ما يمنع هذه الكيفية من التطور إي ان هذا الادعاء يعمل على تثبيت الحساسية الفنية والمعرفة عند القارىء في موقع واحد ، ويحول دون ادخال أي تجديد عليها . وهذا بالذات امر ضد غاية النقد ، وشديد البعد عن واقعية الحياة التي لا تسمح بهذا الثبات ، والتي تضيف في كل حين تراكماتها المعرفية الى ما لدى الفرد منها ، بحيث يحصل تعديل مستمر على مجمل تركيبته الفكرية وتذوقه الفني وقابلياته كلها .

ولو افترضنا ان هذا الاستنتاج مقلوب لوجدنا ان الاستنتاج الآخر الممكن اسوأ بكثير ذلك انه يمكن ان يكون للقارىء الواحد اعداد لا تحصى من « القراءات » للنص الواحد ، وكل منها تختلف عن الاخرى وفقا للمزاج ، لحظة القراءة !

واولى الحقائق التي يتجاهلها هذا الاستنتاج ، هي ان النص الذي تكون حتما في شروط موضوعية لايمكنه الخروج من أسرها أبدا ، هو معطى مستقر ومتحدد بشكل نهائي في الصيغة التي هو عليها .

صحيح انه كلما نمت سوية حساسيتنا الفنية والمعرفية ، امكننا ان نكشف عن عناصر الابداع والامتاع بشكل افضل ، ولكن هذا انما يتم من خلال قدرة النص على تجسيد الواقع الموضوعي الذي تكون في شروطه وفي سياق حركيته ، فدل بذلك عليه !

قد يقال : ان هذا الكلام يدعم وجهة نظر أصحاب « التقليعة » النقدية الجديدة ، وهذا

ما يبدو للذين يستعجلون اعطاء الاحكام ولكننا ما ان نعالج المسالة بقليل من التعمق حتى ندرك انه يقع على نقيضها تماما .

فهذا الكلام انما يعني اساسا ان سر استمرار حيوية النص واهميته عبر آماد متطاولة من الزمان ، ليس في ان هذا النص قادر على أن يجسد « أطروحات » المستقبل ـ كل مستقبل ! ـ أو الحاضر ـ أي حاضر ـ باعتباره كان مستقبلا بالنسبة للنص . / وأصحاب التقليعة النقدية الجديدة ينظرون الى الامر على انه كذلك عندما يتحدثون عن «اعادة كتابة» عند كل قراءة جديدة ، وعن استخلاص معايير نقدية من النص المقروء نفسه ، مع ملاحظة أنه يتجدد ويتغير عند كل قراءة / وانما يكمن السر في أنه قد استطاع ـ تحديدا ـ قانونية « أطروحات » جزء من الماضي . ولما كان من أهم سمات الديالكتيك الذي يحكم بقوانيه حركة التاريخ الانساني ، سمة نفي النفي واعادة التطور في اشكال ارقى ... فان استمرار حيوية نص ما ، انما يرجع الى حيوية التعبير الادبي عن تلك القوانين ، في واقع تخييلي ، هو معادل للواقع الموضوعي المعالج فيه . مما يتيح امكانيات واسعة « لتشابهات » مستقبلية فقط ، عندما تمر اعادة التطور في اشكالها الاعلى ...

وهكذا اذن ، فما قلناه يربط كل نص بالماضي ـ ماضيه هو ـ مع احتمالات الاسقاط على وضع انساني مستقبلي مشابه وضمن قوانين عامة واحدة . أما ما تقوله «التقليعة الجديدة» فهو نقل النص من صيغة وجوده الماضوية الى صيغة وجود مستقبلي اطلاقي لانه بلا حدود / كل قراءة جديدة للنص هي اعادة كتابة له !! / وهذا هو الفرق الدقيق بين القولين ، الفرق الذي يجعلهما متباينين تماما .

واذن فان ما يترتب على « التقليعة » النقدية الجديدة من استخلاص للمعيار النقدي من داخل النص وحده ، هو أمر مغلوط بالمقياس الادبي ، ومثالي بالمقياس الايديولوجي .. هو بالنتيجة أمر ضد الكيفية للنقد الموضوعي .

وما دمنا نبحث في الجوهري وحده فيما يخص قراءة النص الادبي فسنكتفي بهذا القدر من النقاش ، لان كل القضايا الاخرى المتعلقة بالمسالة ، ترجع الى هذا الجوهري ـ وقد أوضحناه ـ .

ان ما نستطيع أن نقوله أخيرا في هذه الظاهرة ـ التقليعة ، هو أنها تخدم فكرا مثاليا

رجعيا ثبوتيا . وعلى هذا فهي ــ رغم كل ادعاء بالنزاهة ــ موقف ايديولوجي تخلفي ، وانحطاطي .

وليست مصادفة ابدا ان يكون من مروجي هذه التقليعة والمطبلين لها ، اصحاب الشعر المستغلق ، الذين قامروا ــ كما نوهنا ــ مقامرتهم الخاسرة على المستقبل في نتاجهم التجريبي الاطلاقي . فهذه « التقليعة » تنسجم تماما مع فرديتهم المتورمة ، وتدعم بالتأييد ادعاءاتهم المستقبلية . اذ ما دام النص سينظر فيه وفق معيار مستخرج منه ، وخاص به ، دون اية اعتبارات اخرى فسوف يجد شعرهم ــ مستقبلا ــ من يطبق هذه الطريقة ويقرؤه على ضوئها ــ هذا اذا صحت طبعا ــ .

ولكن الحقيقة والواقع شيء ، واوهام الفكر المثالي وتخرصاته شيء آخر . وما اشد ما بينهما من تناقض واختلاف !

٢ ــ في المنهج :

اذا كانت قراءة العمل الادبي ــ بكيفية ما ــ جزءا من عملية الابداع كما اوضحنا قبلا ، فانها بطبيعتها موقف ايضا .

فلان كيفيتها ليست مطلقة كما رأينا ، ولانها حصيلة لسوية معينة من الحساسية الفنية والمعرفية ناجمة عن تطور الوعي العام والخاص ، فهي في التحليل الاخير ، مرتبطة « بالحاجة » المنبثقة عن الشروط الموضوعية الخاصة بالجماعة ، والتي تتحدد على ضوئها القيم الجمعية في الجمال والاستمتاع والمنفعة .

بعبارة اخرى ، ان الجمال ــ الذي هو مصدر الامتاع ــ وان الاستجابة له ــ اي الاستمتاع به ــ ليسا مطلقين . انهما في الاساس تعبير بطريقة معقدة ومتفوقة عن ضرورات الشرط الانساني في سياق تطوره . وهما في العمل الادبي العياني ، تعبير عن مستوى الاستجابة عند اطراف عملية الابداع للحاجة الانسانية في شروط محددة ... ليست الحاجة بمفهومها السطحي المباشر وانما بكينونتها المتولدة من التطور التاريخي العام للجماعة . فهي هكذا « حاجة » ذات طبيعة تركيبية قبل كل شيء .

واذا كان الوعي لا يستطيع ان يكشف حركة الواقع الا بمقدار انكشافها له ، فان قراءة

العمل الادبي ـ في كيفيتها المحددة ـ انما هي جزء من عملية انكشاف حركة الواقع في التحليل الاخير . وهي جزء من النمو الذي أصاب الوعي العام نتيجة ذلك الانكشاف . طبعا ، نحن هنا نتحدث عن قراءة ذات كيفية نموذجية في شرط موضوعي ما . وحين يتعين أن نلاحظ كل قراءة فردية :.. يتعين ان ندرسها في خصوصيتها ، ويتعين ان نلاحظ المسافة التي تفصل القارىء الفرد هذا ـ في اي مستوى كان من الحساسية الفنية والمعرفية ـ عن صاحب الاثر الذي نفترض انه ـ غالبا ـ متفوق على هذا القارىء بشكل ما. مما يجعلنا نحدد مهمة النقد بانها الغاء تلك المسافة او تقريبها ما أمكن ... او لنقل : تربية وعي القارىء ورفع سوية حساسيته الفنية والمعرفية ـ كما اسلفنا ـ وهذا لايتم الا على أسس محددة . هذه الاسس هي ما ندعوه (المنهج)

ولأننا واضحون في منطلقنا الذي هو التطور الانساني للجماعة في مستواه الراهن ، باعتباره اصل القيم الجمالية والاخلاقية السائدة ، فاننا نرى ونقرر ان المنهج لا يكون صحيحا مالم يكن مركبا على حصيلة العلاقة الديالكتية للقيم بحركة الواقع .

ولاننا في المستوى الراهن من التطور ـ تفرض علينا حركة الواقع ، وبالضرورة الموضوعية ، ووفقا « للحاجة الاساسية » التي هي ـ تحديدا ـ (انقاذ انسانيتنا) ان نتجه الى الاشتراكية كمخرج وحيد(١)من مأزقنا التاريخي المتمثل في الهيمنة الكولونيالية على حياتنا كلها ، حتى في ادق تفاصيلها الصغيرة فان المنهج لابد ان يكون بالضرورة منهجا واقعيا اشتراكيا دون ان يعني هذا القول نسخ اي شكل من اشكال هذا المنهج ، المطبقة على آداب اخرى وفي شروط انسانية مختلفة . ودون ان يعني اية محاولة لالغاء خصوصية وضعنا التاريخي والتي يجب أن تتجسد فيه حتما .. وبالمقابل ، دون ان يعني ايضا الغاء (الشراكة) في المنطق العام لتلك الاشكال من المنهج المطبقة على آداب اخرى .

وقد يبدو ظاهريا من وصف المنهج « بالواقعي الاشتراكي » انه يركز على المضمون ..

---

(١) بما ان البحث ليس تنظيرا اقتصاديا ـ اجتماعيا فان اثبات حتمية المخرج الاشتراكي من وضعنا الكولونيالي الراهن وضرورته انقاذ لانسانيتنا ، ليس مجاله هنا ومن شاء التفصيل في هذه الضرورة فبامكانه مثلا ان يرجع الى كتابي « مهدي عامل » : مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني ، وخاصة الكتاب الثاني : (في نمط الانتاج الكولونيالي) ـ منشورات دار الفارابي ـ بيروت .

وبالتحديد على الموقف الايديولوجي في العمل الادبي ، وقد يبدو ايضا من ذلك ان هذا المنهج لايهتم « بغنية » العمل الادبي .. لا يهتم بجماليات الشكل ـ وهذا ما يلح على ابرازه نقاد مثاليون في محاولات مستميتة لاسقاط ضرورة هذا المنهج ، كما يصر عليه مستسهلو الادب الذين لا يعرفون فيه الا تكرير الشعارات ، في محاولات مستميتة لتغطية فقر الموهبة الزمن عندهم ـ غير ان الحقيقة هي عكس ذلك تماما . فالمنهج الواقعي الاشتراكي يصر على جماليات الشكل المنبثقة من المضمون نفسه ومن الموقف ، وعلى مدى ملاءمتها لذلك

انه يهتم ـ وهذا ليس جديدا ـ بالنظر الى العمل ككل ، كوحدة بنيانية يتجلى فيها المضمون والموقف بالشكل ، ويرتقي الشكل بارتقاء المضمون .

وهكذا فهو لايعتبر جماليات الشكل قيما مطلقة ثابتة ، ولا ينظر اليها في ذاتها . ومن هنا كانت الحرية اللامحدودة التي يمنحها منهج الواقعية الاشتراكية لعملية الابداع الادبي والفني ، ما دام يربط كل ذلك بصيرورة الحياة الانسانية التي لاتتوقف ، والتي هي في الحقيقة الابداع الاعظم للنوع الانساني قاطبة .

ان انسانية قيم الجمال في منهج الواقعية الاشتراكية ، هي بالضبط نقيض مثالية القيم الجمالية في المذاهب النقيضة . ومن هنا كانت اخلاقيتها التي لاحدود لها ، لانها بالاساس تخدم انسانية الانسان التي هي الاصل وهي الهدف .

واعتقد اننا بعد هذه التحديدات صرنا قادرين على الدخول في التفاصيل .

أ ـ خصوصية الاجناس الادبية / خصوصية الشعر :

انه لمن باب تحصيل الحاصل ان نؤكدها على خصوصية كل جنس ادبي . فمنذ ان اخذت الاجناس الادبية تتمايز عبر التاريخ ، صار لكل منها نهج خاص في التعبير .. صار لكل منها حركية بنائية عامة تتولد فيها القيمالجمالية الخاصة بكل جنس . ومجموع السمات العامة لتلك الحركية هو الذي يشكل مادعوناه بخصوصية الجنس الادبي . ولكننا لو نظرنا في تاريخية نشوء هذه الاجناس لوجدنا انها تكونت في مراحل محددة ، اي فيشروط انسانية محددة ، وتحت تأثير الحاجة اساسا . ومن هنا فان قيمها الجمالية ليستثابتة

بل انها متغيرة بتغير « حيثيات » الحاجة الانسانية واشكال تجلياتها ، التي تتولد منها الحاجة الجمالية .

ومن المؤكد ان الحاجة الانسانية الى الجمال ليست عارضة . ولكنها ليست متعالية على تاريخ الصيرورة الانسانية ولا منفصلة عنها .. أي انها ليست مطلقة ، بل تتغير اشكالها واشكال الاستجابة لها وفقا لتحولات تلك الصيرورة .

ومن هنا فان الشعر الذي كان قبل كل الاجناس الادبية ـ بل ان هذه الاجناس قد خرجت كلها منه ، اذ خرجت الحكاية والرواية والقصة من الملحمة ، وخرجت المسرحية من الاغنية الشعائرية ... الى آخره ، ـ ليس تعبيرا مطلقا ثبوتيا ، عن قيم جمالية وفنية مطلقة .

وخصوصيته التي هي كما سنرى، علاقة نمط من الاستعمال اللغوي بحركية الحاجة الجمالية الضرورية للامتاع في هذا النمط، والمعبر عنها بحركية بنائية متمايزة في القصيدة ، ليست منفصلة تماما عن خصوصية الاجناس الاخرى ، بل ان هـذه « الخصوصيـات » ليشتد تداخلها يوما اثر يوم ، كأنما تسير كل هذه الاجناس باتجاه التوحد الذي خرجت منه ، ولكن في شكل أعلى ، وعلى مستوى أرقى ، ـ ربما في الفنون المرئية مثلا !! ـ

اننا هنا لا نتكلم عن تداخلات خارجية بين الاجناس الادبية ولكننا نتكلم من وحدة علاقات بنائية بين انماط الاستعمال اللغوي وحركية البنيان التعبيري .. نتكلم عن شكل تجلي الحاجة في الادب .. تلك العلاقات التي تخلق في النتيجة مستوى القدرة على الامتاع الفني خلقا مشروطا بالموهبة والدربة لدى الكاتب وبالقدرة على التلقي لدى القارىء .

كيف ؟؟

اذا كان الصراع في البناء الدرامي للمسرحية ـ مثلا ـ هو المعطى الاساسي الذي تتجلى فيه خصوصية الجنس المسرحي ... واذا كان القص الذي يسعى لاقامة واقع روائي متماثل بطريقة ما مع الواقع العياني وكاشف له ، اي متفارق معـه أيضا ، هـو المعطى الاساسي الذي تتجلى فيه خصوصية الجنس القصصي ـ الروائي ... واذا كان أسلوب الاستعمال اللغوي المفارق للدلالات اللغوية المألوفة للكلمات والتراكيب والمتماثل معها بانبثاقه عنهـا ، والمعبر عن الافكار بالصور ، هو المعطى الاساسي لخصوصية الجنس الشعري ... فان هذه المعطيات تتبادل التأثير والتأثر ، والوجود ضمن الجنس الواحد ، أو لنقل : ضمن الاجناس الثلاثة .

فالشعر مثلا ، يدخل الصراع الدرامي في بنية أكثر فاكثر .. ولكن بدل ان تكشفه مواقف الشخصيات وسلوكها وحوارها في المسرحية ، تكشفه هنا حركية الانفعال النفساني ، الرؤيوي – لا الرؤياوي – في القصيدة ، ويلجأ الشاعر تحقيقا لذلك الى القص الشعري ، أي الى بناء واقع شعري ، نستطيع ان نعبر عنه بانه حصيلة رؤيوية شعورية للواقع العياني ...

والقصيدة في بنائيتها الموصوفة على هذا الشكل هي ما اصطلحت على تسميته في كتابي (لغة الشعر)(١) باسم « القصيدة اللحمية » واعتبرتها المستقبل الحقيقي لحركة الشعر الحديث وفصلت في علاقاتها الداخلية وحركيتها البنائية وحللت بتفصيل شاهدا عليها قصيدة محمود درويش « سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا » .

ومثلما نرى في الشعر تداخل خصوصيات الاجناس الادبية كلها ، كذلك نرى في كل جنس تداخل خصوصيات الاجناس الاخرى . ولنعد الآن الى خصوصية الشعر باعتبارها هدفنا الاساسي هنا .

لقد حددنا – بشكل عام – خصوصيته بانها علاقة نمط من الاستعمال اللغوي التصويري بحركية الحاجة الجمالية الضرورية للامتاع في هذا النمط والمعبر عنها بحركية بنائية متمايزة في القصيدة ، وقلنا بعد ذلك ان هذا النمط مفارق للدلالات اللغوية المألوفة للكلمات والتراكيب ، ومتماثل معها بانبثاقه عنها ، وانه يبني واقعا شعريا هو حصيلة رؤيوية شعورية – نفسانية – للواقع العياني .. اي انه موقف « الفردي » في عملية وعيه « للجمعي » .. « للواقعي » .. فكيف تأتى لنا هذا التحديد ؟ واذا كان صحيحا فماذا ينبني عليه ؟

جوابا على السؤال الاول فاننا لم نستنتج هذه « الخصوصية » من مماحكة منطقية ذهنية ولم نبنها على رغبة ذاتية . وانما قادتنا اليها الملاحظة العيانية للشعر من خلال معرفتنا به ، من الشعر الجاهلي حتى الشعر المعاصر . وكدليل على صحة هذه الملاحظة ، فان

---

(١) بحث موسع في النهج والتطبيق ليس بغاية التحديد الاصطلاحي ، وانما بغاية كشف مدى تأثير الصيرورة التاريخية للمجتمع على العلاقات الداخلية في القصيدة وعلى تجليات القيم الجمالية المنبثقة عن الحاجة الانسانية، فيها – يصدر قريبا عن وزارة الثقافة بدمشق.

كل تعبير باللغة يوحي بواقع هو حصيلة رؤيوية شعورية للواقع العياني .. عن طريق القدرة المجازية التخييلية الايحائية في الكلمات والتراكيب نصفه فورا بانه شعري ففي الرواية نقول : هذا فصل شعري ، وهذا جو شعري شفاف .. وحتى في الحديث العادي حين ياخذ الكلام تعاليا تخييليا – نفسانيا مماثلا للواقع ومفارقا له في الوقت نفسه لا نملك الا أنهتف : (ياسلام .. ما هذه الشاعرية) أو (الله !! ما هذه الشفافية والتجنيح ؟) وغيرذلكمن الكلمات التي تشير الى مستوى من الاستعمال المجازي للغة ، ضمن حركيةمعينة. ان هذه الخصوصية ستكون معينا لنا في كشف سقوط قصيدة ما سواء بشطط الخيـال المجازي / الهذر البلاغي كما يسمه بليخانوف / أو بابتذال الاستعمال المباشر لتركيبات لغوية عمومية لا تدل في الحاصل الاخير الا على فقر الخيال وفقر الموهبة . وطبعا ، يجب الا يعني هذا أن لغة الحياة اليومية ليست هي المصدر الاساسي لاغناء لغة الشعر ، على أن نفهم امكانية هذا الاغناء مشروطة بطرائق معينة لادخالها في الحركة البنائية الخاصة بالقصيدة والتي هي بالنهاية معتمدة كلية على موهبة الشاعر وخبرته . الآن نحن نثبت هذه الخصوصية لفن الشعر اعتمادا على استقراء نماذجه قبلا ، وسنعود فنثبته من خلال تحليلنا للنماذج التي سندرسها كتطبيق في الفصول التالية .. فما الذي ينبني على هذه الخصوصية ؟

على استقراء نماذجه قبلا ، وسنعود فنثبته من خلال تحليلنا للنماذج التي سندرسها كتطبيق في الفصول التالية .. فما الذي ينبني على هذه الخصوصية ؟

اننا نستطيع أن نلاحظ في هذه الخصوصية ما يلي :

١ – تميز نمط الاستعمال اللغوي ، وضرورة ابتعاده عن عمومية التعبير الشائعة ، من أجل خلق لغة الشاعر الخاصة .

٢ – وحدة التفارق والتماثل بين الواقع العياني والواقع الشعري المتعالي عليه ، باعتباره « تركيبا » رؤيويا – انفعاليا عبر مجازية الاستعمال اللغوي التي هي درجة من درجات التجريد .

٣ – نمو الذاتية في الشعر اكثر منها في الاجناس الادبية الاخرى ، معبرا عن هذه الذاتية ضمن حركية القيم الجمالية والفنية لهذا الجنس ... بحيث تعطي موقفا يرتد في التحليل الاخير الى طبيعة الاستجابة – بشكل عام – في شروطها المحددة ، وتعكس هذه الاستجابة سوية الحساسية الفنية والمعرفية لدى الشاعر ، كما يعكس انكشاف هذا الموقف سويتها عند القارىء .. وما ينبني على هذه الخصوصية هو اولا : الحرية الواسعة المتاحة للشاعر في التعبير – وثانيا ضرورةمراعاة حجم هذه الحرية عند النقد ، في اطار حدودها الموضوعية.

ولا يفوتنا ان ننبه الى ان الايقاع النغمي في القصيدة ، انما هو واحد من عناصر تميز نمط الاستعمال اللغوي ، كما انه قيمة جمالية فنية ، مرتبطة ـ بالذاتية ـ في سياق انصبابها واندماجها في ما هو موضوعي . أي في سياق التعبير عن نفسها بالشعر .

ب ـ في القهر الإنساني والحزن :

ان ملاحظة أولية لردود فعل الإنسان العربي المعاصر ـ فرديا وجمعيا ـ لتظهر بجلاء عمق القهر التاريخي في شخصيته ، وتجعل بالامكان التاكيد على ان القهر هو اهم العوامل المكونة للسيكولوجية الاجتماعية العربية . وقد ابتدا هذا القهر واستمر باخذ طابعه القمعي الشديد الحدة منذ أن ابتدا تولد النظام البطريركي ـ الارستقراطي في القبيلة الجاهلية ، الخارجة من المشاعية ، كتعبير عن بدء تكون تشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية ما تزال قيمها مستمرة حتى اليوم ، وعبر مختلف اشكال تجلياتها التاريخية فمن الارستقراطية القبلية الى الامبراطورية الثيوقراطية الاستبدادية ، فالاقطاعية الثيوقراطية في نمط الانتاج ما قبل الراسمالي ... وصولا الى المرحلة الكولونيالية في عصر الهيمنة الامبريالية ـ والتي وان كنا نعتبرها مرحلة اجتماعية جديدة ، لا نرى فيها من حيث جوهر العلاقات وافق التطور الداخلي المسدود أكثر من استمرار معدل للتشكيلة القمعية السابقة . فهي وان تحطمت فيها البنى التقليدية ، ما قبل الراسمالية وتخلخلت علاقاتها ، ليست امامها اية فرصة لخلق علاقات انسانية لا قمعية او حتى ليبرالية من داخلها في اية حال .

في كل هذه المراحل ظل القهر يكبح شخصية الانسان ويفتتها في المستويين الفردي والجمعي ، ويمنع انطلاقهـا ، ويحول دون تطورهـا ومساهمتها الابداعية في صنع حياتها . ويتجلى القهر اليومي للعربي المعاصر في استمرار خضوعه لنظام قيم ابوتي ومطلق ، ينبثق من مفهوم الجنس في أشد اشكاله رجعية وانغلاقا ، مفهوم انبثق بدوره من علاقات الانتاج في المجتمع الاستبدادي البطريركي ، باعتباره مصدر كل القيم ومحورها الاساسي .

ونظام القيم هذا ، المتوارث من أحط مراحل البطريركية وأكثرها تخلفا يتجسد في توجيه قمعي للسلوك الفردي والجمعي ، بحيث يمكن دائما للسيطرة الاستبدادية ، ويقف حاجزا ضد تطور الانسان وتفتحه ، ويكبل كل توق بشري الى الانطلاق والتحرر والابداع .

ونظام القيم هذا يعمل في كل مجالات الحياة ، فيؤطرها ويحددها ، أو لنقل يعتقلها ويكبحها كبحاً عنيفاً ، ويقتل كل قدرة على الحلم عند الانسان بالخلاص من مأزقه الحضاري، الذي يبدو ضمن « حلقة التطور المفرغة للتخلف » قدراً مطلقاً يدفع – غالباً – الى اليأس والاستسلام ، ويطبع الشخصية الفردية والجمعية بطابع قدري جبان ، ويخلق فيها مركبات النقص التي – بدورها تفعل فعلها في توكيد هذا الواقع وتثبيته .

ويعكس الادب هذا الواقع عكساً أميناً في أشكاله ومضامينه .. بل انه غير قادر الا على أن يكون المعبر عنها وضمن حدود ابداعية ضيقة وقاصرة ، ما تلبث أن تحوله الى نوع من التكرار الوثوقي الابتذالي المنحط .

ان التطور التاريخي للمنطقة العربية – وهو تطور ثبت حركتها في الاطار البطريركي الاستبدادي حتى الآن – قد أعطى في الحيز الاجتماعي نظاماً أخلاقياً فعالاً ، عنه انبثقت وتنبثق ، بنى فكرية تتحدد به فتعمل على تثبيته واقراره ، ليثبت بدوره الوضع الطبقي الاستغلالي .. وهكذا الى ما لا نهاية له ، ضمن وحدة بنيوية واضحة .

ونحن هنا بحاجة الى اثبات أثر نظام القيم الاخلاقية – الذي هو التجسيد العياني لحركية ممارسة القهر – على الادب والفكر ، عبر المراحل التاريخية المختلفة ، ولما كان توضيح هذا الاثر في مجمل حركة الادب والفكر العربيين محتاجاً الى دراسة مستفيضة ليس مجالها هنا ، فاننا سنكتفي بمعالجة هذا الاثر على جنس واحد من أهم الاجناس الادبية عند العرب – باعتباره كان الوعاء الاكبر لفكرهم وفنهم وقيمهم حتى وقت قريب – ذلك الجنس هو الشعر .

وسنتناول أثر مفهوم اخلاقي واحد عليه هو مفهوم الحب – وبسرعة – باعتبار ان الحب كعاطفة وكممارسة للحياة ، هو النقيض المباشر لاخلاق الجنس القمعية .. بعبارة أخرى ، انه « فعل » الحرية الحيوي ، في استجابتها لتحدي ذلك النظام الاخلاقي المتخلف والموجه رأساً ضد انسانية الانسان .

نستطيع أن نقول اذن ان شكل ممارسة الحب عند العربي في المراحل التاريخية المختلفة ، والمعبر عنه بروعة ، في الشعر الجاهلي خصوصاً ، هو حجم الحرية المتاحة ، لممارسة هذه الحاجة الروحية والجسدية ، في اطار نظام القمع الاخلاقي – الاجتماعي المذكور . وينطق الشعر العربي كله بعمق القهر الذي عانى منه الشاعر .

فمثلا ، ان أقصى ما يظفر به الجاهلي من أحبته ، هو استقراء آثار الديار واستنطاقها ، والاستئناس بأعداد من الاشياء التافهة المتخلفة عن القوم . فهو يخاطبها أحيانا ، أو يحرض بها خياله لاعادة تركيب صورة حياة المحبوبة في حركاتها واشغالها .. ملامح وجهها ، وشكل جسدها .. الى آخر ذلك .

وقد تبدو لنا تلك الاشياء مثيرة للضحك ، غير أن الجاهلي ما كان بامكانه الا أن ينزلها من نفسه منزلة خاصة ، اذ يجد فيها عناصر مهمة للاثارة العاطفية ، وعناصر مهمة لخلق وهم الاشباع العاطفي عنده . اذ بها وحدها يعيد ، كما قلنا ، تركيب صورة حياة الحبيبة التي لا يدركها الا تخيلا !

أما اذا حدث شذوذ عن القاعدة وظفر الشاعر بشيء من الوصل ، فانه قبل كل شيء وصل مسروق مهرب عن أعين « نظام القمع العاطفي » فهو مطارد ومدان ، وغالبا مالا يكون ذلك الوصل أكثر من (نظرة عرضت) كما يقول النابغة . وعندها يأخذ الشاعر في استنباط التشبيهات والصور والتعابير التي يتوسل بها كي ينقل الينا ما الم به من انفعال ، محاولا أن يعوض بالخيال الشعري الذي يبنيه على هذه « النظرة » كل ما يعانيه من حرمان !

ويمكننا ان نلاحظ هنا ، كيف تأخذ جماليات الشعر / الصورة ، والتركيب اللغوي ، والبنيان الخيالي للموقف / بالانبثاق من الحالة الخاصة عند الشاعر .. يمكننا ان نلاحظ كيف تتكون القيمة الجمالية لا كقيمة فنية مطلقة وانما كحاجة في الشعر معادلة للحاجة في الواقع الموضوعي .

والصياغة اللغوية والصياغة التصويرية تأخذان شكلهما النهائي ، باعتبار أنه الشكل الامثل – بالنسبة للشاعر – للتعبير عن الحالة / الموقف / الحاجة ، لا باعتباره تجليا لقيمة فنية مسبقة !

ان تحويل حالة (الوصل) من المحبوب الى الاشياء التافهة التي لامسها أو كانت لـه علاقة بها .. وان بناء وضع شعري ونفسي كامل ومتكامل ، على (نظرة عرضت) ليعكسان عمق القمع والقهر اللذين حاقا بالانسان ، وحالا بينه وبين أن يمارس واحدة من اكثر حاجاته الحيوية مساسا وضرورة .

ومن الطبيعي أن يكون الحزن هو الانفعال الذي تتجلى فيه حالة الحب المقهورة هذه ، والتي يلجأ معها الشاعر الى مختلف أساليب التحايل ، كي يحقق تعويضا نفسيا عن تلك الحالة الفظيمة حالة القمع العاطفي .

وهكذا نجد أن شاعرا كعمر بن أبي ربيعة يتفنن في ذلك التحايل الاسلوبي لوصف علاقاته العاطفية المسروقة في غفلة من « الرقيب الاخلاقي » الذي اشتدت وطأته في العصر الاموي عنه في الجاهلي لاسباب تطورية لا لزوم للخوض فيها .

ان عمر يبتكر جماليات جديدة لقصيدة الغزل ، ولكنه لا يفعل أكثر من أن يعرض هذا النقص الذي يخلقه قمع الحاجة الحيوية الى الحب في مجتمع قائم على القهر .

ومن جهة أخرى فان تيار الغزل العذري ـ بجمالياته الخاصة العذبة ـ ليس بدوره أكثر من استجابة ، بطريقة ما ، للقهر الذي عانى منه الانسان آنذاك . وهو فوق ذلك دليل مفجع على استسلام الانسان لواقعه ، ولصرامة القواعد الاخلاقية القمعية القهارة .

ونستطيع بنفس منطق المعالجة هذا ، أن نتتبع كل التحولات التي طرأت على شعر الغزل منذ العصر العباسي والتغزل بالذكور حتى الآن ، حيث تشيع ـ الى حد الابتذال المسف ـ أغاني الندب العاطفي المتفجع ، والحرمان المقهور .. لنجد أنفسنا وقد أرجعنا كل جماليات هذا الغرض الشعري الى القهر الانساني الذي يدفع الى خلق التعويض النفسي ، ان لم يكن في حيز الواقع ففي الوهم ! مما يجعلنا نؤكد من جديد على أن ابداع قيم فنية في العمل الادبي ، انما يتأتى أساسا من طبيعة الحاجة المتولدة عن وضع تطور تاريخي مشروط ، وأن تلك القيم تشكل في الحاصل الاخير مضمون ذلك العمل .

فكيف نحدد « الحاجة » الانسانية الاساسية وأشكال تجلياتها في الشرط التاريخي الراهن لمجتمعنا ؟ وما الذي ينبني على ذلك ؟ ؟

ج ـ عن الحاجة الواقعية والخيال الشعري :

طيلة التاريخ الانساني ، كانت « الحرية » تطرح نفسها على أنها الحاجة الحيوية الكبرى في مواجهة قوى القهر الطبيعية الكونية ، والاجتماعية الاقتصادية . ولكن الحرية كحاجة لم تظهر أبدا في « صيغة » اطلاقية ، وليس ممكنا أن تظهر . وانما كانت تتحدد وتأخذ حجمها التاريخي وفق الشروط الزمانية والمكانية ، والحضارية بشكل عام .

وهي لا تتحدد « كوحدة » في مستوى واحد مبسط صريح وواضح ، وانما تأخذ أشكال جملة من « التعينات » التجزيئية في مستويات متباينة تتعقد متداخلة فيما بينها ويستجاب لها استجابات فردية وجمعية لا يكاد يمكن حصرها ، وانما يمكن تنسيقها في تيارات تنسجم في معطياتها العامة مع خصوصية التطور الحضاري في مجتمع محدد ، تعبر عن نفسها في الواقع الاجتماعي الطبقي ورؤياه الشاملة المختلفة .

لقد كان الفكر الانساني ـ كتجريد معرفي ـ في مرحلة ما ، يقدم « معرفة سببية » للحاجة الحيوية في جوهرها ككل ، وفق المستوى الحضاري في تلك المرحلة . ويستجاب للحاجة على صعيد تلك المعرفة السببية ذاتها ، في ما يعتقد البشر انه الحل الصحيح لتحديها المطروح كمعضلة تتحدد بها الحياة وتحددها .

وتلك « التعينات » التجزيئية تدور حول « تعين » أساسي منها ـ كمحور ـ يمكن أن يلخص بأنه « مشكلة الوجود » باعتبارها المشكلة الاكثر مساسا والتصاقا بالانسان . وتتحدد التعينات الاخرى في علاقتها بالمحور على المستويات الجمالية والاخلاقية الفنية والفكرية ، المعاشية والاقتصادية ، السلوكية والاجتماعية ، الزمانية والمكانية ... الى آخره ، تحددا ينكشف بمقدار ما تزداد الخبرة الانسانية ، التي تغتني بدورها بهـذا الانكشاف .. الى مالا نهاية له .

ولقد طرحت مشكلة الوجود دائما ، عبر فاعلية القوانين الطبيعية والكونية في جبريتها الصارمة ، متجلية في الاحداث الطبيعية كالولادة والموت ، والخصب والجفاف ، والزلازل والعواصف والمطر والنبات والزمن والتغير ... ومختلف أشكال الاحداث مما يؤثر تأثيرا فاعلا على تركيبة التجمعات الانسانية وسيرورتها ، ويطرح عليها ، عبر سياق جدلي غاية في التعقيد ، مشاكل المعاش والاخلاق والفن ، لتعود بدورها فتتجلى في أشكال علاقات معقدة بين الفردي والجمعي ، والفردي والفردي ، والجمعي والجمعي .

عبر هذا المركب المعقد اللامتناهي عمل الوعي البشري دائما ، ملاحقا فمقتنما فمتخيلا فشكاكا فمستقرئا فمحللا ومركبا ... متجليا هو الآخر في أشكال معرفية ، تعتبر حدود تجليها مقاييس جملية تتعدل وتنمو وتتحسن بتعدل مستويات عمل الوعي ونموهاوتحسنها، أي انها ترتبط بالتقدم الانساني عبر مراحله التاريخية المختلفة . واذا ما لاحظنا أن الطبيعة والكون قد انبثقت قوانينهما من حركة المادة التي هي قوامهما ادركنا أن الحرية

ـ بمفهومها الشمولي ـ كحاجة حيوية أساسية ، وحل معضلة الوجود كتمين طبيعي وكوني لها ، غير قابلين للانتهاء ـ على الاقل حسب المستوى الراهن لادراكنا ـ . وعلى ذلك فان الصيرورة البشرية غير قابلة للتوقف الا بدمار « الانسانية » نفسها دمارا كاملا شاملا . ونستخلص من هذا ان الحاجة الجمالية للانسان ، في تعبيره المعرفي عن تلك **الحاجة ، لن تتوقف ، ولن يتوقف تغير اشكال تجلياتها ، او لن يتوقف تغير اشكال الاستجابة لها ، بعبارة أوضح !**

لقد أحس الوعي الانساني دائما ـ وان لم يعرف معرفة يقينية ـ أن المعضلة الاساسية غير قابلة للحل . ولذلك انصب عمل وعي الانسان في اتجاهين ، تكاملا دائما في سياق حركة الحيـاة :

١ ـ الحلم بحل المعضلة ، ببناء يوتوبيات ينتفي منها فعل قوانين الطبيعة باخضاعه اخضاعا لا مشروطا للرغبة الانسانية وبذلك تستوفى الحاجة الحيوية الاساسية : « الحرية » / التي تعادلها تماما الرغبة المطلقة بالحفاظ على الوجود الجسدي في أفضل الشروط /
٢ ـ العمل على تحسين شروط الحياة العيانية ما أمكن ، والاستجابة للحاجات المتفرعة عن الحاجة الاساسية .

واذا كان الاتجاه الاول قد غلب على حياة الانسان طيلة العصور الماضية مما أنتج مرحلة المعرفة الخرافية ـ التي أحلت جوهر الانسان كقدرة فاعلة ، في ظواهر الطبيعة وآلهتها **ـ ومرحلة المعرفة المثالية ، الميتافيزيقية ـ التي وحدت ذلك الجوهر والهته بعد ان جعلته مفارقا للكون ومسيطرا عليه ـ فان الاتجاه الثاني قد غلب في العصر الحديث الذي ينتج في « الراهن » معرفته المادية التي تتكامل باستمرار ، وان لم يستكمل حتى الآن الغاء بقايا المعرفتين السابقتين وآثارهما .**

ولكن هذه المراحل المعرفية المنتجة في سياق حركة الحياة الانسانية عبر التاريخ ، انما جاءت نتاجا للتكونات المجتمعية في اطار وحدة تناقضاتها البنيوية ، بعد أن تشكلت تحت تأثير التعينات التجزيئية ومستوياتها المتباينة للحاجة الحيوية الكبرى : « الحرية ، كمعضلة وجود » .

هذا يعني ان الحاجة الجمالية ترتبط مباشرة بالتكون المجتمعي المتناقض بنيويا ، وبمستوى معرفته المادية .

غير ان التناقض في الوحدة البنيوية يعني تصارعا طبقيا ، تقف فيه قوى معينة ضدالعمل على تحسين شروط الحياة العيانية . بينما تقف قوى اخرى مكافحة في سبيل هذا التحسين ، مما يطرح على « منتج الفكر » ومفاهيمه الجمالية ، خيارا اخلاقيا حضاريا وموقفا من الاستجابة للتمين المرحلي للحاجة الحيوية التي هي ذاتها ، حاجة تحسين شروط الحياة الانسانية ، في العصر الراهن .

غير ان المشكل في الامر ، هو ان الفكر الانساني في معرفته الخرافية ، والمثالية ـ الميتافيزيقية قد تجدد ـ عبر التطور التاريخي للبشر ـ كايديولوجيا للقوى التي تصارع ضد تقدم حياة الانسان وتحسنها . بينما انتج وعي الطبقات الاخرى معرفته المادية كايديولوجيا لها. وهكذا تتبدى لنا ، هنا ، صرامة الخيار الاخلاقي في الفكر : هل نكون مع المثالية ام المادية؟ ويتمين الموقف على انه اخذ بالمضمون الذي تتبدى فيه جمالياته كقيم نابعة منه .

ان القيم الجمالية لاتتبر مجردة في ذاتها ، ولذلك لاعبرة في الحديث عنها مستقلة عن مضمونها . وهذا هو الذي يسقط في مأزق عميق كل مناهج النقد المثالية التي تخفي مضامينها العدائية للحاجة الحيوية المرحلية المشار اليها بغير حذق . وتقوم في تحايلها الالتفافي على مصلحة غالبية البشر ـ بتشديد حملة التباكي على القيم الجمالية في العمل الادبي والفني كقيم مستقلة مجردة .

ان علينا ان نشير هنا الى القيم الجمالية الجديدة للاعمال الادبية والفكرية المعبرة عن المعرفة المادية للكون والحياة لاتستطيع ان توجد كاملة ومتكاملة في مقابل القيم الجمالية المعبرة عن المعرفتين ؛ الخرافية والمثالية . وانما هي تتولد فيهما ، وتتكامل حتى تنفصل كلية . وهذا هو مايشكل الان المداخلة الصعبة ، التي على المنهج الواقعي الاشتراكي ان يعيها جيدا ويكشفها .

ان القيم الجمالية الجديدة تتكون في الاعمال المعبرة عن المعرفة المادية ، وتتطور عبر التراكم الكمي لهذه الاعمال ، وهذا مايجب ان يؤخذ جيدا بالحسبان عند تطبيق ذلك المنهج على تلك الاعمال .

وفي حدود المعرفة المادية المشار اليها يجب التجريب كي يكتمل انفصال القيم الجمالية الجديدة . وهذا التجريب هو قطعا شيء مغاير للتجريبية المثالية ذات المنطلق الفردي والتي دعوناها : التجريبية الاطلاقية .

والسؤال الذي يتبادر الآن هو لماذا يقود المنطلق الفردي في التعبير الى المثالية المعرفية ؟ ان الاجابة تكمن في معرفة طبيعة الصراع الاجتماعي التي حددناها قبلا . اذ يفترض هذا الصراع حلا ذا طبيعة جمعية للحاجة الحيوية في تعينها المرحلي . وانما يزدهر « الفردي » ـ أو يجب أن يزدهر ـ لاستقلا ، بل في اطار استجابته للجمعي ، مما يطرح مفهوما جديدا للبطولة في الادب ويشكل ادانة « للفردي » كحالة منفصلة ومجردة عن سياقها الجمعي / وهو ماسنفصل فيه الفقرة التالية / ان الحلول الفردية للمعضلات المطروحة هي بطبيعة تكونها جانحة ، وبالضرورة ، نحو المثالية المعرفية ..

واخيرا اذا كان اتجاه الانسان الى العمل على تحسين شروط حياته العيانية قد غلب على اتجاهه الى الحلم بحل معضلة الوجود والموت حلا يوتوبيا ، فما هو دور الحلم الآن ؟وكيف يمكن أن يظهر ذلك في الخيال الشعري ، أو الابداعي بشكل عام ؟

لن نكون مبالغين اذا قلنا : ان القدرة على الحلم هي أهم ميزة منحتها الطبيعة كي يتمكنوا من اقامة التوازن لحياتهم ، ازاء صرامة القوانين الطبيعية ، ورهبتها ، وثقل العيش المبهظ في عالم موحش قاس فرض الوجود فيه عليهم فرضا ، فلم يجدوا مهربا من عبوديتهم له الا الحلم . به يزينون الحياة ، ويخففون وطأة الموت . وعن طريقه يبتكرون وسائل المتعة والراحة ، وعلى جناحه يخترقون غوامض الكون وينفذون الى مداخل حقائق المعرفة .

ان مشروعية الحلم مستمدة من مشروعية الحياة نفسها ، ومن مشروعية حق البشر في البحث عن السعادة الممكنة على ظهر هذه الكرة الارضية . وانه ليحق للمرء ان يتساءل : ترى ، لولا الحلم ما الذي كان البشر سيفعلونه بايامهم ؟ ان الحلم قدر مشترك بينهم جميعا . انه ذلك « العمل » المركب الرائع ، البالغ التعقيد ، لذلك الجهاز الاشد تعقيدا : الدماغ البشري في اطار سيطرته على الجسد ، ومحاولته الدائبة لخلق الانسجام بين الكائن ومحيطه!

ومع أنه ليس من مهمتنا هنا ، أن ندخل في بحث ماهية الحلم ، فلابد من الاشارة الى انه يتجسد كخيال تركيبي في الذهن بتأثير عوامل الحياة وظروفها المختلفة . فاذا ما اردنا

تجسيده بادواتنا البشرية المتاحة : اللغة .. الالوان .. الكاميرا .. الاصوات الموسيقية.. كان هذا التجسيد هو ماندعوه : الابداع الادبي والفني ، ابداعا بالصور التي ، بقدرماتكون موحية وقادرة على خلق جو مستجيب للحاجات الحيوية الراهنة وقيمها الجمالية المنبثقة عنها ، يكون ذلك الابداع عظيما وتكون فاعلية الحلم قوية مؤثرة ساحرة .

وفي سياق حركة الحياة الدائبة ، تكون تعينات الحاجة الحيوية الاساسية ، في أشكالها الراهنة متحولة المظاهر والمنعكسات في الاطارين الاجتماعي والجماعي . وهذا التحول يفترض - في الابداع - وضع كل « قيمة » موضع التساؤل ليثبتها أو ينفيها حسب مقتضياتها وشروط وجودها .

ويتميز الحلم الشعري بحدة التفارق مع الواقع الموضوعي ، والتماثل مع جوهره في آن واحد . ويتميز الجو الذي يخلقه تجسيده الخيالي بالسعي وراء الجوهري في « الحاجة » لا عن طريق التحديد والوصف ، وانما عن طريق الاشارة والترميز وانطلاق الخيال التصويري بحيث يؤدي الى ماندعوه بالشفافية الشعرية المجنحة . / ومن المؤكد أن ذلك كله انما يتم باللغة ، مما يعني تجديدا مستمرا لأنماط الاستعمال اللغوي ضمن حدودالقابلة الجمعية لهذا التجديد / .

فاذا ضل التجسيد الخيالي سعيه الى الجوهري بانطلاق أوسع مما تحتمله طبيعة هـذا الجوهري ، انفلتت القصيدة بشطط الخيال التصويري ووقعت في السريالية والشكلانية التي تبحث عن الاثارة اللغوية والتصويرية ، المجانية . واذا قصر انحطت القصيدة الى السطحية الابتذالية .

ومايتحكم في هذا كله ، هو موهبة الشاعر وخبرته الفنيه ووعيه المعمق لمجمل البناءالحيوي للمجتمع وللفرد في سياق العلاقة الديالكتية لهما بالعالم ككل .

ومن هنا ، نتبين أنه لايجوز تقييد الخيال الشعري بأية وصفة أو موعظة نقدية . وانما يثبت الحكم على القصيدة في حدود تعاليها على السطحية الابتذالية وعدم انفلاتها التجريبي المجاني ، ومدى قدرتها على خلق الجو المعبر عن « الجوهري » في الحاجة والاستجابة لها ضمن خصوصية الجنس الشعري .

ان الحلم في تجسده الخيالي ، يقتنص عناصره من الواقع . ولكنه عند اعادة تركيبها يتحرر من اسر احادية الصور الواقعية لينطلق ايضا الى ماهو ممكن ومحتمل في ضوء ما أسلفنا. ولايحدث الشطط والانفلاش مالم يخرج عن هذا « المحتمل الممكن » الى ماليس معقولا ولا ممكنا .

د ـ الفردي والجمعي :

في الفقرة السابقة اوضحنا ان تعينات الحاجة الحيوية الاساسية ، واشكال الاستجابة لها ، انما تنشأ عن طبيعة التكون المجتمعي القائم . ويمكننا ان نؤكد على ان طبيعة كل تكون مجتمعي انما هي حصيلة علاقات الافراد والفئات والطبقات داخليا . وحصيلة علاقات ذلك التكون بالطبيعة من جهة ، وبالتكونات الاجتماعية الاخرى من جهة ثانية ، خارجيا .

وبين « الخارجي » والداخلي تاثر وتاثير متبادلان يتداخلان بصورة معقدة ، ويحددان مسير الصيرورة الخاصة لكل تكون مجتمعي . والفرد كوحدة مستقلة في التكون المجتمعي خلية فاعلة في تلك الصيرورة ، بقدر وعيها لها وممارسة الفعل المترتب على هذا الوعي . ولكنها ـ وبالدرجة نفسها ـ متأثرة بتلك الصيرورة ومنفعلة بها ، في الوقت نفسه ! وهذا مانعنيه حين نقول : « ان الفرد هو ابن شروطه الموضوعية » .

على ان قابليات الفرد الوراثية والمكتسبة ، الجسدية والنفسية ، تلعبان دورا رئيسيا في تحديد حجم وعيه للصيرورة التاريخية المجتمعية والانسانية وتاثيراتهما المتبادلة ، وحجم دوره وفاعليته فيها .

وبمدى انكشاف الحاجة الحيوية الاساسية ، وعمق ادراكها لدى البشر ، تتحدد طبيعة الاستجابة لها عبر طبيعة الصراع القائم من اجل ذلك .

ونستطيع أن نلمس في التجارب الانسانية البارزة في التاريخ ، صحة الموضوعة التالية :
ـ كلما تعمق انكشاف الحاجة الحيوية الاساسية ، وتوضحت تعيناتها المرحلية المختلفة ، واشتد ادراك البشر لها ... تعمق الصراع في سبيل الاستجابة لها استجابة صحيحة ، واشتد تكاثف القوى التي تخوض الصراع من أجل ذلك وازداد تماسكها . وبعبارة اخرى : برز فعلها الجمعي من خلال تكتيكاته المختلفة ، وجملة أجزائه المتفرقة ، كتيار موحدمتكامل يجري الى غايته الموحدة .

ويبدو الفرد عند ذلك في اقصى حالات حيويته وانسجامه مع ذلك الفعل الجمعي .
اما حين تتقنع الحاجة الحيوية الاساسية ، وتعيناتها المرحلية ، ويكون ادراكها والاستجابة لها احادي الجانب ـ أي من جانب القوى النقفسية المتفردة فقط ، ووفق مصالحها هي ـ فعند ذلك يتبعد الفعل الجمعي العام المشار اليه ، وتبرز الفردية كنهج حياة ، ينقطع فيه تناغم عمل الفرد مع عمل الجماعة ـ والجماعة هنا تعني الاكثرية الباحثة عن استجابة اكثر انسانية للحاجة الحيوية الاساسية ، والتي تصارع صراعا مستمرا قوى أخرى نقيضة قائمة في صلب التكون المجتمعي ، وخارجه ـ لان تلك الجماعة نفسها متبددة !!

بعبارة أخرى ، ان « الفردي » اما أن يكون متضاربا مع الجمعي واما أن يكون متوافقا معه ـ وهذا ليس اكتشافا !! ـ وفي الحالة الاولى لامندوحة عن ادانة النزعة الفردية لانها تلغي « الآخر » لحساب « الانا » الغاء قاصرا يسمح بانتصار القوى النقيضة ـ فإحسن الاحوال ـ ان لم نقل يمهد لها ويساعدها على ذلك .

ان النزعة الفردية لابد أن تكون : اما قصورا عن ادراك ماهو قائم ، واما اختيارا للوقوع في شرك القوى النقيضة للتقدم .

واستبدال الفعل الفردي بالفعل الجمعي اما جهل ، واما تورط في خيانة ، واما عجز فـي أفضل الاحوال .

ان هذا الكلام لاينبغي أن يعني الغاء « الفردي » الغاء تاما لحساب « الجمعي » ، اي تاطير شخصية الفرد من اعلى تاطيرا سكونيا ، ميكانيكيا ، نهائيا . وانما يجب ان يعني اشتراط الحرية الفردية ، بالحرية الجمعية التي تتيح للاولى اقصى حدود امكانياتها في التفتـح والمبادرة ضمن الشرط الانساني ـ الاخلاقي ـ الموضوعي ، للاختيار والممارسة .

وبما ان الفن هو تعبير عن مدى انبساط فاعلية الانسان في الطبيعة ، وعن مدى قدرته على انسنتها ، فان الشعر ـ كجزء من الفن وهو جزء تغلب الذاتية على ابداعه ـ حين يغلب النزعة الفردية يصبح تعبيرا عن تقلص تلك الفاعلية والقدرة ويصير محوما بالسقوط لانه يصبح تعبيرا عن الاختيار غير الانساني ، غير الاخلاقي ، غير الموضوعي . وهو كما قلنا قبلا اما نتاج جهل وعجز واما نتاج تورط في خيانة ، وكلها عزوف عن المشاركة في صنع التاريخ وفق اتجاه الحياة نفسها : الاتجاه الى مزيد من الحرية ، مزيد من أنسنة الطبيعة والمجتمع.

حقا ، ان الشعر ابداع تغلب عليه الذاتية ، لانه استجابة انفعالية محدودة « لفعل الحياة» اليومي . ولكن وعي الشاعر بالحاجة الحيوية الاساسية وتعيناتها المرحلية ، هما اللذان يحددان ارتباطه « بالجمعي » ومساهمته فيه . ودرجة الارتباط لابد ان تكون واحدا من مقاييس الحكم على القصيدة عند قراءتها !

هـ ـ عن اللغة والصور :

« نحن نفكر باللغة » ، هذه حقيقة ! وبدون اللغة لا تفكير ! على ان ثمة حقيقة اخرى لا تقل عنها أهمية ، هي اننا حين نعبر باللغة عن افكارنا ، « انما نعبر بخلق الصور » . وحين ياخذ التعبير بالصور نسقا معينا فانه يصبح « ادبا » .

والتعبير عن الافكار بالصور التي تكونها في اللغة ، تظهر ـ أوضح ماتظهر ـ في الشعر . حتى ليصح القول : « ان الشعر تعبير موقع بالصور » ـ ولن ندخل هنا في تحليل كلمه «موقع» التي لا بد أن تعني الموسيقا في الشعر ، بكيفية ما ـ فاذا صح كل هذا ، فما الذي يعنيه ، على ضوء كل ماسبق ؟

لايهمنا هنا أن نعود الى محاولة استكشاف سير عملية التكون التاريخي للغة . ولكن اللغة التي « تكونت » ليست قالبا ، ليست « كائنا متشيئا » ليست « موجودا قبليا » وليست فقط ، « شروح القواميس » . انها ببساطة كائن حي ينمو باستمرار منسجما مع وتائر نمو الجماعة التي تستخدمها ، ويتحول وفق تحولات صيرورتها المتدفقة ، المتجددة أبدا .

انها ـ اذا شئنا الدقة ـ « كائن » تنضاف اليه باستمرار امكانية التعبير الانساني عن الافاق الجديدة التي « يفتتحها » ويمتلكها مستوى التطور المعرفي ، الذي ترتقي اليه الجماعة مرحلة بعد مرحلة .

وتظهر اللغة ـ أي لغة ـ قابلية مدهشة لاستيعاب الشروط الجديدة في حياة البشر والتعبير عنها . وهذا عائد في الحقيقة لسبب ، غاية في البساطة ، يتلخص في أن اللغة ـ كنسق معرفي موضع في انماط الاستعمال المختلفة ـ انما هي حصيلة لجهد الجماعة ، تاريخيا ، ـ في اطار انبساط فعاليتها الانسانية في الطبيعة والمجتمع ـ وهي تسعى للتعبير عن نفسها ونقل خبراتها وتوريثها .

ولما كان هذا الانبساط يتم في « الواقع » المتجدد ابدا ، فان اللغة - كما يبدو - اتخذت في نموها مسارين متكاملين في وقت واحد :

١ - باعتبارها معبرة عن الجماعة في « واقعها » فقد اخذت صيغة « وجود حركي »؛انسجاما مع طبيعة البشر ، « مبدعيها » الذين هم بدورهم نتاج الواقع المادي المتحرك ابدا وفق قوانينه الموضوعية .

٢ - ولان الواقع - في حركتيه اللامتناهية - يدركه الوعي البشري « كصور متحركة في اطار علاقات متحركة » فان تعبير الوعي عن ذاته - رغم كونه تخييليا تركيبيا - لايستطيع انيخرج على حدوده الواقعية خروجا شاملا . وبالتالي فان اللغة التي يفصح عن ذاته فيها هي « لغة صور حية » لا « لغة جثث في القواميس » .

وأمام هذين المسارين المتكاملين لنمو اللغة ، يصبح « التركيب اللغوي » لا اللفظةالمستقلة، هو البنية الاولية ، التي « تتشكل » منها اللغة كنسق معرفي . وهذا يعني ، أولا باول ، ان لكل فرد « لغته » أي نمط تعبيره المتميز . وهو نمط محدد من جهة بالفاعلية الجمعية في عملية انبساطها الحضاري ، ومن جهة اخرى بالوعي الممكن لذلك الانبساط ولحدود تلك الفاعلية فيه .

وعلى هذا فان الحاجة الحيوية الاساسية المتجلية في تعييناتها المرحلية / حاجة الحريـة كمعضلة وجود / والامكانية المتاحة اجتماعيا للاستجابة لها ، تضمان لكل نمط تعبير مبدع، حدوده القصوى والدنيا . اذ بعد الحدود القصوى يحدث الانفلاش التعبيري ، والتجريبية الاطلاقية الناشئة عن تضخم « النزعة الفردية » في علاقة الاديب بمحيطه ، وتحت الحدود الدنيا ، يحدث التسطيح الابتذالي الناجم عن فقر الموهبة ... وفي كلتا الحالين هناك عجز عن استيعاب حركة الواقع وعلاقة اللغة به .

وفي الشعر - ونظرا لخصوصيته كجنس أدبي - لايمكن ، كما في الرواية مثلا ، « عكس» الواقع ، باقامة واقع تخييلي متشابه معه ومتقدم عليه . وانما يمكن الايحاء به وباتجـاه صيرورته وبموقف الشاعر منهما ، بطرائق شتى .

ويظهر الاعتماد جليا ، هنا ، على الطاقة الحية « المختزنة » في اللغة . اذ يمكـن خلـق « تصادمات » غير مألوفة بين عناصر التركيب اللغوي ، والصورة الشعرية ، يفجر تلك

الطاقة ، ويحقق « نمط الاستعمال اللغوي » الخاص بالشاعر ، الذي ـ بقدر موهبته ودربته ووعيه الشمولي لحركية الحياة ـ ينجز « لغة شعرية » متفوقة . واختلال الانسجام بين الموهبة والدربة والوعي المشار اليه ، هو الذي يسقط القصيدة !

والانفلاش التعبيري « يصنع وهما » ولايخلق ايحاء بالواقع ، ايحاء يستجيب للحاجة الحيوية وتعيناتها المرحلية . ذلك ان انفلاشا في الصور يحدث بالضرورة عبر انفلاش التعبير فيكون الابهام المستغلق ، وينقطع التواصل الانساني المعرفي ، الذي هو الغاية المباشرة للتعبير .

اما التسطيح الابتذالي فيختصر « الابداع » الى تكرار شعارات ، وصف « قوالب » لغوية، منتمية الى « واقع » انتهى ... واقع لم يعد واقعيا ، فتمسخ الصور ، وتفشل في خلق التواصل المطلوب .

وقد يكون من المناسب ان نشير اخيرا الى ان الصور الشعرية القديمة ، انما كانت صورا احادية الجانب ، صورا جامدة تعتمد على « تشبيه شيء بشيء » في نقطة تشابه واحدة ـ كما يظهر هذا في علم البلاغة القديم ـ . وقد كان ذلك منسجما مع واقع حياة ذي وتيرة نمو بطيئة ، حتى ليكاد يبدو في جوهره سكونيا . أما الصور الشعرية في القصيدة الحديثة فتعتمد على ما يشبه « اللقطة السينمائية الحية » والتي ـ بدورها ـ تنسجم مع واقع حياة معاصرة ، ذي وتيرة نمو متدفقة ، وتغير مفاجىء سريع .

ولعله من الجدير بقارىء الشعر المعاصر ، ان يضع في حسابه هذا الامر عند قراءة القصيدة الحديثة ، دون أن ينسى أن التنامي الداخلي في بنية القصيدة / أي بين لقطاتها التصويرية الحية / وسيرها المنسجم الى النهاية التي تكشف الموقف من الواقع الموحى به ومدى النجاح في ذلك الايحاء ، هو واحد من اهم المعايير في الحكم فنيا على الشعر عند قراءته ، وعلى نفس الدرجة من الاهمية التي للموقف « الانساني ـ الاخلاقي » للشاعر من حركة عصره . دون ان يعني هذا اي فصل بين المعيارين .

((٤))

زمن القتلة
متى لا تعود الملائكة تشبه نفسها؟

هنري ميللر

ترجمة : سعدي يوسف

هناك في « فصل في الجحيم » مقطع (عنوانه « المستحيل ») يبدو انه يشكل مفتاحا لطبيعة المأساة الكاسحة التي تصفها حياة رامبو . وبما انه عمله الاخير ـ في سن الثامنة عشرة ! ـ لذا يتمتع بأهمية معينة . هنا ، تنقسم حياته الى قسمين متساويين ، او تكمل نفسها ، اذا أردنا النظر الى الامر بطريقة اخرى . لقد نجح رامبو ، مثل ابليس ، في ان يجعل نفسه يطرد من السماء ، سماء الشباب . لم يهزمه ملاك ، لكن هزمته امه ، التي تمثل بالنسبة له ، السلطة . وهو قدر استسلم له منذ البداية . فالشباب اللامع ، الممتلك كل المواهب ، والمحتقرها ، يكسر حياته ، فجاة ، في اثنتين . انه عمل مفزع ورائع معا . والشيطان نفسه لم يكن قادرا على تدبير عقوبة اكثر قسوة مما فعله رامبو لنفسه ، وهو في كبريائه وانانيته اللتين لا تقهران . لقد تنازل ، وهو على عتبة الرجولة تماما ، عن كنزه (العبقري او المبدع) الى « تلك الغريزة السرية ، وقوة الموت فينا » ، كما وصفها « اميل » جيدا . هكذا شوهت « الهيدرا الخفية » صورة الحب الى حد لم يعد فيه بينا ، في النهاية ، سوى التحدي والعجز . لقد غاص رامبو ، بعد ان هجر كل امل في استعادة مفتاح براءته المفقودة ، في البئر السوداء التي تصل فيها الروح الانسانية الى الحضيض ، حيث نردد كلمات « كريشنا » :

« بنفسي هذه أؤسس الكون أجمعه ، وأظل ، الى الابد ، منفصلاً » .

المقطع الذي يكشف عن ادراكه الموضوع واختياره ، الذي حصل بقوة الضرورة ، هو الآتي: « ان ظلت روحي ، منذ هذه اللحظة ، يقظة ، فاننا سنصل سريعا الى الحقيقة ، التي قد تكون محيطة بنا الآن ، بملائكتها ، المنتحبة !... لو انها كانت مستيقظة حتى الآن ، لما استسلمت للغرائز المنحطة ، منذ عهد منسي ! لو انهـا كانت ، مستيقظة ، دومـا ، لابحرت بكامل الحكمة !.. » .

ما الذي حجب رؤيته ، مسببا هلاكه ، لا أحد يعلم ــ وقد لا يعلم أحد ابدا ، لقد ظلت حياته ، مع كل الوقائع التي بين ايدينا ، سرا ، شأنها شأن عبقريته . ان ما نراه بكل وضوح ، هو أن كل ما تنبأ به لنفسه في السنوات الثلاث التي منحته الاشراق ... قد تحقق في سنوات التطواف ، حين جعل من نفسه صحراء . كم وردت في كتاباته كلمات مثل : الصحراء ، السأم ، الغضب ، الكدح ! في النصف الثاني من حياته ، اكتسبت هذه الكلمات ملموسية فائقة . لقد أمسى هو كل شيء توقعه ، كل شيء خافه ، كل شيء ثار عليه . ولم يؤد به الى نتيجة ، نضاله من اجل تحرير نفسه من الاغلال التي صنعتها البشر ، ومن اجل السمو على شرائع البشر ، ومعتقداتهم ، وقواعدهم ، وخرافاتهم . أمسى عبد اهوائه ونزواته ، ولعبة لا يهمها سوى أن تخط بالطباشير ، جرائم تافهة أخرى ، الى حسابه ، في لوح لعنته .

وعلينا ألا ننظر بشك الى حقيقة انه لم يستسلم الا بعد أن غدا « شلوا هامدا » كما عبر هو . كان رامبو المتمرد مجسدا . وتطلب الامر كل انحطاط واذلال ، كل شكل من اشكال التمزق ، لكسر الارادة العنيدة المنحرفة اساسا . كان منحرفا ، مارقا ، صلبا ــ حتى الساعة الاخيرة ... حتى لم يعد ثمت أمل .

كان من أكثر الارواح التي نبتت على الارض ، استماتة .

حقا ، لقد استسلم من الانهاك ــ ولكن ليس قبل أن يرود كل سبيل خطأ .

وفي النهاية ، حين لم يعد أمامه ما يعزز كبرياءه ، حين لم يعد بمواجهته الا فكا الموت ، حين كان منبوذا الا من شقيقته التي أحبته ... انذاك لم يبق في وسعه الا ان يصرخ طالبا الرحمة . لقد هزمت روحه ، ولم يبق الا ان تستسلم . كان قد كتب منذ أمد طويل

« انا آخر » . واليوم وجدت مشكلة « جعل الروح مهولة » حليا . لقد تنازلت الروح الاخرى التي كانت « آنا » : عرفت عهدا قاسيا مديدا ، وقاومت كل حصار ، فقط من أجل ان تنحل ، أخيرا ، الى اللاشيء .

في بداياته كان ينادي « اقول ... يجب ان تكون راثيا ... كن راثيا ! » . وفجأة ، ينتهي الامر ، ولا تعود به حاجة الى الادب ، حتى الى ادبه هو . ثم تأتي الهجرة الصعبة ، **والصحراء ، وعبء الذنب ، والضجر ، والغضب ، والكدح ـ والاذلال ، والوحدة** ، والالم ، والاحباط ، والهزيمة ، والاستسلام . ومن مهمة عواطفه المتصارعة ، من ساحة المعركة التي هي جسده ، تفتحت في الساعة الاخيرة زهرة الايمان . ترى كم كانت بهجة **الملائكة ! لم توجد ، البتة ، روح أكثر عنادا ، من هذا الامير المتكبر آرثر ! علينا الا نستهين بان الشاعر الذي تباهى باته ورث وثنيته وحب التدنيس من اسلافه ، الغاليين** ، كان يعرف في المدرسة بـ « المتدين الصغير القذر » ، وهو لقد كان يتباهى به . **« التباهي » دوما . سواء كان** قاطع الطريق في داخله او المتعصب ، الهارب من الجيش **او النخاس ، الملاك او الشيطان** ... فانه كان دائما يسجل الامر ، متباهيا . ولكن القسيس الذي جاء ، في النهاية ، لياخذ الاعتراف ، هو الذي يمكننا القول انه غادر متباهيا . روي انه قال **لشقيقته ايزابيل** : « آخوك لديه ايمان ، يا طفلتي ... لديه ايمان ، **اما انا فلم احمل** ايمانا كهذا » .

انه ايمان أكثر الارواح يأسا ، المتعطشة الى الحياة . انه ايمان الساعة الاخيرة ، اللحظة الاخيرة ـ لكنه ايمان . ماذا يهم ، اذن ، كم قاوم ... وكيف كانت مقاومته شديدة ، وعاصفة ؟ لم يكن واهن الروح . كان جبارا . قاتل حتى آخر قدر من قوته . ولهذا سيظل اسمه ، مثل ابليس ، اسما مجيدا ، يدعيه هذا وذاك . حتى اعداؤه يدعونه ! ونحن نعلم كيف صادر الالمان النصب المقام له في مسقط رأسه « شارلفيل » ، ونقلوه معهم ، في الحرب الاخيرة .

كم تبدو مأثورة ، ونبوية ، الكلمات التي قذفها بوجه صديقه دلاهاي حين اشار الاخير الى تفوق الالمان الفاتحين . « البلهاء ! خلف أبواقهم الزاعقة ، وطبولهم الداوية ، سيعودون الى بلدهم لياكلوا السجق ، معتقدين ان الامر قد انتهى . لكن انتظر قليلا . انهم الآن معسكرون من قمة الرأس حتى أخمص القدم ، وسيظلون ، لوقت طويل ، يبلعون نفايات

المجد تحت أسيادهم المخادعين الذين لن يستطيعوا منهم فكاكا ... استطيع ، من اليوم ، ان أرى حكم الحديد والجنون الذي سوف يسجن المجتمع الالماني بأسره ، لا لغرض الا ان يسحق ، في النهاية ، بالتلاف ما ! » .

اجل ! قد يدعيه الطرفان ، بالتساوي . واكرر : ان هذا لمجده . أي انه يعانق الظلمة والنور . وان العالم الذي غادره، هو عالم الموتى الاحياء، العالم المزيف للثقافة والحضارة. لقد نفض عن روحه كل الزخارف التي يتجلى بها الانسان الحديث . « يجب ان نكون مطلقي الحداثة ! » ، « الاطلاق » مهم . وبعد جمل قليلة ، يضيف رامبو : « معركة الروح وحشية كمعركة الرجال ، لكن رؤيا العدالة هي بهجة الله وحده . » .

ورطتنا أننا نمارس حداثة زائفة . وليس فينا صراع حاد ووحشي ، ولا معركة بطولية كالتي شنها قديسو الماضي . كان القديسون رجالا اقوياء ، والنساك فنانين ... ولم يعودوا طراز اليوم ... مع الاسف . فقط الرجل العارف معنى الغواية يتحدث هكذا . فقط الرجل العارف قيمة المبدأ ، المبدأ الباحث عن السمو بالحياة الى مستوى الفن ، يمجد المقدسين هذا التمجيد .

يمكن القول ، بمعنى من المعاني ، ان حياة رامبو كلها ، كانت بحثا عن المبدأ الصحيح ، المبدأ الذي يستطيع ان يمنحه الحرية ، ابدا . ويتضح هذا تماما ، في البداية ، باعتباره مجددا ، مع ان المرء قد يخالف نوع المبدأ الذي فرضه على نفسه . وفي النصف الثاني من حياته ، عندما هجر المجتمع ، غدا هدف مبدئه الاسبارطي اكثر غموضا . امن اجل النجاح الارضي ، فحسب ، تحمل كل تلك المصاعب والحرمانات ؟ ظاهريا ، يبدو ان ليس له هدف آخر ، اكثر من اي مغامر طموح . هذا هو رأي الشكاكين ، والفاشلين الذين يودون لو كان رفيقهم شخصية عظيمة مثل رامبو اللغز . اما انا ، فيبدو لي انه كان يستعد لرحلة مثل رحلة كالفاري،ومع انه قد لا يكون فهم المسألة بنفسه،الا ان تصرفه يماثل تصرف القديس الذي يصارع طبيعته المتوحشة . ولربما كان يهيء نفسه ، أعمى ، لتقبل العفو الالهي الذي ازدراه ، بكل حمق وجهل ، في شبابه . وربما أمكن القول انه كان يحفر قبره بيديه . لكنه لم يكن ،أبدا ، القبر الذي أراده ـ كان يحس برعب هائل من الديدان .

بالنسبة له ، كان الموت تام الوضوح ، على الطريقة الفرنسية . لنتذكر كلماته المرعبة : « ان ترفع غطاء التابوت بقبضة يابسة ، ان تجلس ، ان تختنق . هكذا ، لا شيخوخة ،

البتة ، ولا أخطار ؛ الارهاب ليس فرنسيا » . خوف هذا الموت الحي هو الذي جعله يختار الحياة الصعبة ، كان عازما على ان يتحدى الرعب ، ولايستسلم في منتصف الطريق . اذن ، ماغاية هذه الحياة الشاقة ، وهدفها ؟ ثمة ، بالطبع ، اكتشاف كل وجه ممكن من الحياة . كان يرى العالم « مليئا بالاماكن الرائعة التي لا يمكن أن تزار طيلة حيوات آلاف الرجال » . كان يريد عالما « تعمل فيه الطاقة الهائلة طليقة . » لقد أراد أن ينهك قواه ، حتى يحقق نفسه تماما . وعلى طموحه ، أن يبلغ ، بأية حال ، حتى لو كان مستنزفا كل الاستنزاف ، حدود عالم جديد مدهش ، عالم لا يمت بصلة الى العالم الذي عرفه .

اي عالم يمكن أن يكون هذا ، غير العالم المتالق للروح ؟ الا تعبر الروح عن نفسها بهيأة الشباب ؟ من الحبشة ، كتب يائسا ، الى أمه ، مرة يقول :« نحن نعيش ونموت بطريقة أخرى لم نخطط لها ابدا ، ويتم ذلك بلا أي جزاء . ونحن محظوظون لان هذه هي الحياة الوحيدة التي علينا أن نعيشها ، ولان الامر واضح ... » لم يكن دائما بهذا التاكد من ان هذه الحياة هي الوحيدة . الم يتساءل في فصله في الجحيم ، عن وجود حيوات اخرى ؟ انه يشك بوجودها . وكان هذا بعض عذابه . واغامر بالقول ان لا احد يعرف أفضل من الشاعر الشاب أن لكل حياة مخفقة او مستنفدة ، حياة أخرى ، وأخرى ... بلا انتهاء ، بلا امل – حتى يرى المرء النور ، ويختار العيش به . اجل ، ان معركة الروح حادة وحشية كقتال الحرب . القديسون يعرفونها ، لكن الرجل الحديث يهزأ بها . ان الجحيم موجود حيثما اعتقد المرء ، وكيفما اعتقد . ان اعتقدت انك في الجحيم ، فانت فيها . ولقد غدت الحياة ، للرجل الحديث ، جحيما أبديا ، لسبب بسيط هو فقدانه أي امل ببلوغ الجنة . انه لا يؤمن حتى بجنة من خلقه هو . وهو ، بعمليات تفكيره ، يحكم على نفسه بـ – الجحيم الفرويدي العميق ... اشباع الرغبة .

« رسالة الرائي » الشهيرة ، التي كتبها رامبو في سن السابعة عشرة ، الوثيقة التي اثارت من الاصداء أكثر من كل كتابات الاعلام ... في هذه الرسالة التي تضم وصايا الى الشعراء الآتين ، يؤكد رامبو أن اتباع المبدأ يستلزم « عذابا اليما يحتاج (الشاعر) فيه ، الى كل قوته ، كل قوته الخارقة » . ويضيف ان الشاعر في اتباعه هذا المبدأ ، سوف ينتصب باعتباره « العاجز العظيم ، المجرم العظيم ، اللعين العظيم – والعارف الاعلى ! – لانه يبلغ المجهول ! » وضمانة هذه المكافاة الكبرى ، هي في الحقيقة البسيطة ، ان « الشاعر قد تمهد روحه ، بصورة أغنى من الآخرين . » لكن ، ماذا يحدث حين يبلغ الشاعر المجهول؟

يقول رامبو : « ينتهي بفقدان كل فهم لرؤاه . » ويضيف ، وكأنه يتوقع مثل هذا القدر : « لكنه ، قد رآها ، الم يرها ؟ دعه ينفجر بوجيبه ـ بالاشياء التي لم يسمع بها أحد ، ولم يسمهاأحد ، والتي قد راها ، ثم ليأت آخرون مخيفون ، من بعده ، وسيبدأون عند الآفاق التي تلاشى فيها . » .

هذا النداء ذو التأثير الكبير فيمن سيأتون ، جدير بالانتباه لاسباب عديدة ، لكن الرئيسي فيه انه يكشف عن الدور الاصيل للشاعر ، والطبيعة الحقيقية للموروث . ما نفع الشاعر ان لم يصل الى رؤيا جديدة للحياة ؟ ان لم يكن مستعدا للتضحية بحياته شاهدا على حقيقة رؤياه وبهائها ؟ الطريقة السائدة اليوم هي الحديث عن هذه الكائنات الشيطانية ، هؤلاء الرؤيويين ، باعتبارهم رومانتيكيين ، والتأكيد على ذاتيتهم ، والنظر اليهم كانقطاعات، وتوقفات ، وفجوات ، في نهر الموروث العظيم ، وكأنهم مجانين يدورون في دوامة الذات . لاشيء يجافي الحق أكثر من هذا الكلام . فهؤلاء المجددون ، على وجه التحديد ، هم الذين يشكلون حلقات السلسلة العظيمة للادب الخلاق . وعلى المرء أن يبدأ ، حقا ، عند الآفاق التي تلاشوا فيها . « امسك بالمكسب » ، كما عبر رامبو ، ولا تجلس مرتاحا في الحطام ، لتشكل احجية من تجميع اللقى .

قيل ان ورع رامبو في الثانية عشرة كان من القوة بحيث انه كان يتشوف الى الاستشهاد . لكنه بعد ثلاث سنوات ، وفي « شمس وجسد » يهتف : « بالجسد ، بالرخام ، بالزهرة ، بفينوس ، أومن ! » ويتحدث عن افروديت تلقي على الكون « حبا لا منتهيا في ابتسامة لا منتهية . » ويقول العالم سيجيب ، سيهتز « مثل قيثارة هائلة في ارتعاشة قبلة هائلة ». اننا نراه هنا يعود الى براءة الوثنية ، الى ذلك العهد الذهبي المفقود ، ايام كانت الحياة « حفلة تتفتح فيها كل القلوب ، وتتدفق فيها كل الانبذة . » . انها فترة الاتصال بالنفس ، فترة التشوف الخارق الى المجهول ، انها ـ باختصار ـ فترة حضانة ، قصيرة لكنها عميقة ، مثل نعيم السامادهي (Samadhi كلمة هندية تعني في الفكر الديني الهندي حالة غياب تام عن هذا العالم ، واتصال بعالم آخر جميل ـ المترجم) .

ثلاث سنوات أخرى تمر ، وفي الثامنة عشرة ، فقط ، نجده في نهاية حرفته الشعرية ، يكتب وصيته الاخيرة ، وعهده . الجحيم التي يصفها بحيوية مفعمة ، كان قد مارسها ، فعلا ، بروحه ؛ وعليه الآن ان يعيشها بجسده . أي كلمات تأسر القلب في المقطع المسمى

« صباح » من شاب في الثامنة عشرة ! لقد ولى شبابه ... وولى معه كل شباب العالم . وطنه مهيض مهزوم . امه لا تريد سوى التخلص منه ، من هذا المخلوق الغريب الذي لا يطاق . لقد عرف الجوع ، والتشرد ، والاذلال ، والرفض ، عرف السجن ، وشهد « الكومونة » الدامية ، وربما شارك فيها ... مارس الرذيلة والانحطاط ، فقد حبه الاول ، وقطع علاقته بزملائه الفنانين ، مسح ميدان الفن الحديث ووجده فارغا ، وهو الآن على اهبة اعطاء كل شيء ، حتى نفسه ، الى الشيطان . هكذا ، سيسأل عن شبابه الضائع ، كما فعل وهو على فراش الموت ، حين قال : « الم يكن لي مرة شباب لطيف ، بطولي ، خرافي الى حد أن اكتب على أوراق الذهب : حظا عميما ! ترى اية جريمة ، أي ذنب ، أورثني وهني الراهن ؟ انت الذي جعلت بعض الحيوان ينتحب آسفا ، وجعلت المريض بياس ، والموتى يحملون أحلاما سيئة ، جرب ان تحكي قصة سقوطي وهجوعي . فانا نفس ، لا أستطيع أن أصف نفسي أكثر مما يفعل الشحاذ بترداده « أبانا » و « ليكن سلام لك يا مريم » . لم أعد أعرف كيف أتكلم .

لقد اتم حكاية جحيمه الخاص ... ويوشك أن يقول : وداعا . لم يبق الا أن يضيف بضع كلمات فراق . وثانية تأتي صورة الصحراء ـ احدى الصور الاكثر الحاحا . لقد نضب نبع الهامه : واستنفد ـ مثل إبليس ، النور الذي منحه . ولم يبق الا نداء الماوراء ، نداء الاعماق ، واستجابة لهذا النداء ، يجد العزاء والاكمال في حياة الصور المروعة التي تسكنه : الصحراء .

« متى نرحل ؟ » هكذا يتساءل « متى نرحل ... لنحيي ولادة المهمة الجديدة ، الحكمة الجديدة ، هروب الطغاة والعفاريت ، نهاية الخرافة ؛ لنعشق ـ الاشياء الاولى ! ـ عيد ميلاد على الارض ؟ » (كم تذكر هذه الكلمات بمعاصره الذي لم يعرفه ، البتة ـ نيتشه !) .

أي ثوري عبر عن طريق الواجب ، بهذا الوضوح ، وهذه الحدة ؟ واي قديس استخدم عيد الميلاد بمعنى اكثر الوهية ؟ انها كلمات متمرد ، أجل ، لكنه ليس بالمتمرد العاق . انه وثني ، لكنه وثني مثل « فرجيل » . ها هو ذا صوت النبي ورجل المهمات ، الحواري والمبادر معا . حتى القسيس ، يجب أن يشترك في عيد الميلاد هذا ، بالرغم من كونه صنميا ، متشبثا بالخرافة . « أيها الارقاء ... دعونا لا نلعن الحياة ! » هكذا يصرخ .

نهاية للبكاء والعويل ، نهاية لموت الجسد ، نهاية للطاعة والاستسلام ، للمعتقدات الطفولية والصلوات الطفولية . لتمض الاصنام الزائفة ، وعصي العلم . يسقط الدكتاتوريون ، والديماغوجيون ، وذوو الغمائم . دعونا لا نلعن الحياة ، لنعبد الحياة ! كانت الفترة المسيحية كلها انكارا للحياة ، انكارا لله ، انكارا للروح . والحرية لم نحلم بها حتى الآن . حرروا العقل ، والقلب ، والجسد ! حرروا النفس ... كي يحل الامان ! ها هو ذا شتاء الحياة و « أنا لا أثق بالشتاء ، لانه فصل الراحة ! » أعطنا عيد ميلاد على الارض ، لا المسيحية . لم أكن مسيحيا ، البتة . لم أنتسب الى جنسكم . اجل ، ان عيني مغمضتان عن نوركم . انني وحش ، زنجي ، لكن يمكنني أن انال الخلاص ! وأنتم الزنوج المزيفون ، أيها التافهون ، المسعورون ، الخبثاء . أنا الزنجي الحقيقي ، وكتابي هذا هو كتاب زنجي . اقول ، ليكن لنا عيد ميلاد على الارض ... الآن ... الآن ، اتسمعونني ؟.

وكأنه يقول متحسرا « أحيانا ، ارى في السماء شواطىء لا تنتهي تغطيها أمم بيضاء فرحة. » وللحظة ، لا يقف شيء بينه وبين يقين الحلم . ويرى المستقبل ، التحقق الحتمي لرغبة الانسان العميقة . لا شيء قادر على منعه من المجيء ، حتى الزنوج المزيفون الذين يفسدون العالم باسم القانون والنظام . لقد حلم بكل شيء ، حتى النهاية . كل الذكريات الفظيعة ، التي لا تذكر ، تتلاشى . ومعها تتلاشى الندامات . ما زال أمامه أن يأخذ بثأره ، من المتخلفين ، « أصدقاء الموت » . بالرغم من انني ذاهب الى المتاهة ، وانني قد جعلت من حياتي صحراء ، وان احدا لن يسمع باسمي منذ الآن ... فليعلم أي واحد منكم ، فليعلم كلكم أنني سيسمح لي بامتلاك الحقيقة في الجسد والروح . لقد فعلتم اقصى ما تستطيعون لاخفاء الحقيقة ، حاولتم أن تدمروا روحي ، وفي النهاية ستهشمون جسدي على خشبة التعذيب ... لكنني سوف اعرف الحقيقة ، وأمتلكها لي ، في هذا الجسد ، وهذه الروح ...

هذا ما ينطقه المتطلع « صديق الله » ، بالرغم من انكاره اسمه .

* * *

يقول رامبو « ما دامت كل لغة ، فكرة ، فلسوف يأتي يوم اللغة الكونية ... هذه اللغة ، الجديدة ، أو الكونية ، ستتحدث من النفس الى النفس ، جامعة كل الروائح ،

والاصوات ، والالوان ، رابطة كل فكر . » ولا حاجة الى القول ان مفتاح هذه اللغة هو الرمز ، الذي لا يمتلكه الا المبدع . انها الف باء النفس ، أصيلة ، محصنة . وبوساطتها ، يتصل الشاعر ـ سيد المخيلة ، وحاكم العالم المعترف به ـ بأخيه الانسان، ويشاركه . من أجل تأسيس هذا الجسر ، منح رامبو الشاب نفسه ، للتجريب . ويا للنجاح الذي حققه ، بالرغم من الاستنكار المفاجيء الغامض ! انه ما يزال ، من وراء القبر ، يتصل ، بقوة تتعاظم مع السنين . وكلما بدا أكثر إلغازا ، صفا مبدأ . تناقض ؟ أبدا . ان كل ما هو نبوي ، لا يتضح الا في الزمان والحدث . بهذه الاداة ، يمكن للمرء أن ينظر أماما ووراء ، بالوضوح نفسه ، ويغدو الاتصال في تأسيس رابطة منطقية ومنسجمة ، في أي وقت ، بين الماضي والمستقبل . وكل ما هو مادي يصبح ميسورا ، اذا تحول الى عملة أبدية ـ لغة النفس . في هذه المملكة لا يوجد أميون ، ولا نحاة . ضروري فقط ، ان تفتح القلب ، وترمي بعيدا المفاهيم الادبية المسبقة ، وبتعبير آخر ، أن تقف مكشوفا . ان هذا ، بالطبع ، معادل للهداية . إجراء جذري يستلزم حالة من الاستماتة . لكن ، ان اخفقت كل الوسائل الاخرى ، كما يحدث حتما ، فلم لا تكون هذه الوسيلة ـ في الهداية ؟ الخلاص لا يبدو الا عند بوابات الجحيم . لقد أخفق البشر ، في كل أمر . وكان عليهم ... دوما ، ان يتأثروا خطاهم ، ويعيدوا تحمل العبء الثقيل ، ويبدأوا ، من جديد ، الصعود الحاد الى القمة . لم لا يتقبلون تحدي الروح ويذعنون ؟ لم لا يستسلمون ، ليدخلوا في حياة جديدة . الرجل القديم ينتظر دائما . بعضهم يسميه « الملقن » وبعضهم يسميه « التضحية العظمى » .

ان ما اخفق مقلدو رامبو ومنتقصوه في رؤيته ، هو انه كان يدعو الى ممارسة طريقة حياة جديدة . ولم يكن يحاول تأسيس مدرسة جديدة في الفن ، من أجل ان يحول ناظمي الكلمات الضعفاء ـ كان يشير الى توحد الفن والحياة ، واصلا الانشقاق ، شافيا الجرح المميت . المحبة السماوية ، هي مفتاح المعرفة . لقد كتب في مطلع « فصل في الجحيم » : « اليوم التالي ، بعد أن وجدتني أكاد أنهار ، فكرت بالبحث ثانية عن مفتاح الوليمة القديمة ، حيث قد أستعيد شهيتي . المحبة هي ذلك المفتاح . » ثم يضيف : « هذا الالهام أثبت أنني كنت أحلم ! » يحلم في الجحيم ، طبعا ، في ذلك الهجوع العميق الذي لا يستطيع سبر أغواره . لقد أرغم ، هو الذي « خلق كل المهرجانات ، والانتصارات ، والدرامات » ، خلال كسوفه ، على أن يدفن كل مخيلة . انه يجد نفسه ، الآن ـ وهو

الذي سمى نفسه مجوسيا وملاكا ، وحرر نفسه من كل الروابط ، والادعاءات ـ معادا الى الارض ، مرغما على قبول الواقع القاسي ، ومعانقته . الفلاح ... هذا ما سيصنعونه منه .وحين يعود الى الوطن ، سيجعلونه خارج التداول . أية أكاذيب ، اذن ، كان يغتذيها في أحلامه المتفسخة ؟ (« في النهاية ، سأطلب المغفرة ، لاغتذائي بالاكاذيب ») .

لكن ، ممن سيطلب المغفرة ؟ ليس من معذبيه ، بالتأكيد . ليس من العصر الذي رفضه . ليس من تلك العنز العجوز ، أمه ، التي ستلجمه . ممن اذن ؟ لنقل ـ من أنداده ، من الذين سيخلفونه ، ويستمرون في النضال المجيد . انه لا يقدم اعتذاراته لنا ، ولا حتى لله ، لكن لرجال المستقبل ، الرجال الذين سيحيونه بأذرع مفتوحة ، حين ندخل جميعا ، المدن الرائعة . انهم رجال « جنس بعيد » أولئك الذين ينحاز اليهم ، ويعتبرهم أسلافه الحقيقيين .

وهو مبعد عنهم ، في الزمن ، فحسب ، لا في الدم ولا في الطريقة . هؤلاء هم الرجال الذين يعرفون كيف يغنون تحت التعذيب . انهم رجال روح ، وهو مرتبط بهم ، لا ارتباط الاسلاف ـ فهو لم يجد واحدا في تاريخ فرنسا كله ـ وانما ارتباط الروح . لقد ولد في الفراغ ، وهو يتصل بهم عبره . نحن لا نسمع سوى الاصداء . ندهش لاصوات هذا اللسان الغريب . ولا نعرف شيئا عن المسرة واليقين اللذين يسمان هذا السحر غير البشري .

أية أرواح متنوعة ، الف ، وغير ، واستعبد ! وأي احتفان لقيه من اناس مختلفي المزاج ، والشكل ، والجوهر ، أمثال فاليري ، كلوديل ، اندريه بريتون . ما الذي يجمع بينه وبينهم ؟ لا شيء ، حتى عبقريته التي ضحى بها من أجل غايات غامضة . كل عمل رافض ، ليس له سوى هدف واحد : الصعود الى مستوى آخر (اما لدى رامبو فهو السقوط الى مستوى آخر) . لا يعيش المغني اغنيته ، الا حين يتوقف عن الغناء . ترى ... وان كانت اغنيته تحديا ؟ اذن ... سيكون العنف والكارثة . لكن الكوارث ، كما يقول اميل ، تجيء باعادة عنيفة للتوازن . أما رامبو المولود تحت علامة الميزان ، فيختار النهايات المتطرفة وهو في اضطراب التوازن .

انها دائما ، عصا الساحر التي تومىء ، أو النجمة السحرية ...

ثم يوضع حد للحكمة القديمة ، والسحر القديم .

الموت والتجلي . ها هي ذي الاغنية الابدية . بعضهم يبحث عن الموت الذي يختار ، في الهباء ، او الجسد ، الحكمة او النفس ، مباشرة ؛ وبعضهم يبلغونه بصورة ملتوية .

وهناك من يؤكد الدراما بالاختفاء عن وجه الارض بدون أن يخلف مفاتيح ، أو آثارا ، وثمة آخرون يجعلون من حياتهم حدثا أكثر اثارة ، من الاعتراف ، الذي هو عملهم . أما رامبو فقد استقطر موته بشكل يدعو الى الرثاء . لقد نثر حطامه حوله ، حتى لا يخطىء احد في فهم أن فراره أمر لا جدوى منه . الى أي مكان ، خارج العالم ! هذه صرخة أولئك الذين لم تعد الحياة عندهم ذات معنى . اكتشف رامبو العالم الحقيقي طفلا ، وحاول المناداة به شابا ، وتخلى عنه رجلا . بعد أن حرم عليه الدخول في عالم الحب ، امست كل مواهبه سدى . ان جحيمه لم يتعمق الى الحد اللازم ، فشوي في المدخل . ولقد كان هذا الفصل ، فترة قصيرة جدا ، لان باقي حياته أصبح مطهرا . ألم تكن لديه الشجاعة حتى يسبح في العمق ؟ نحن لا ندري . نحن نعلم ، فقط ، أنه تنازل عن كنزه ـ كما لو كان عبثا .

ان اخفاقه لمذهل ، وان بلغه الانتصار . لكن المنتصر لم يكن رامبو . انها الروح المتعطشة أبدا في داخله هي التي انتصرت . « ان الملاك هي الكلمة الوحيدة في اللغة ، التي لا يمكن أن تبلى » ، كما قال فيكتور هيجو .

* * *

« يبدأ الخلق بانفصال مؤلم عن الله ، وخلق ارادة مستقلة ، حتى يمكن التغلب على هذا الانفصال ، في حياة وحدة أعلى من تلك التي بدأت منها العملية » ـ هـ. هـ. برنتن ـ في سن التاسعة عشرة ، في وسط عمره تماما ، تخلى رامبو عن الروح . قال أحد كتاب سيرته « ماتت جنيته الى جانبه ، بين أحلامه الذبيحة » . بالرغم من هذا ، كان رامبو كائنا خارقا ، استنفد في سنوات ثلاث ، عصور الفن كلها . « كما لو أنه يضم حيوات عديدة داخل نفسه » كما قال جاك ريفير ، ويضيف ماتيو جوزفسن « كان الادب ، منذ رامبو ، في نضال من أجـل تطويقه » . لماذا ؟ « لانـه جعل الشعر خطرا جدا » كما يقول الاخير . وقد أعلن رامبو نفسه في « فصل » انه « أصبح اوبرا خرافية » ـ سواء كان أوبرا أو لم يكن ، فانه ظل خرافيا ـ لا أقل . ان الجانب الواحد من حياته ، خرافي ، شأن الجانب الآخر ، وهو الامر المدهش . كما لو أن شكسبير وبونابارت امتزجا

في واحد . الحالم ورجل الفعل . والآن انصت الى كلماته نفسها ... « أرى كل الكائنات مقدرا لها الانجذاب الى السعادة : الفعل ليس حياة ، لكنه طريقة لتبديد قوة المرء ، ولاضعافه . » ثم يندفع في الدوامة ، كأنه يحاول اثبات قوله . ها هو ذا يقطع أوربا ، ويعيد قطعها ، مشيا على قدميه ، يأخذ سفينة بعد سفينة الى موانىء أجنبية ، يعود مريضا مفلسا المرة تلو المرة ، يشتغل في ألف عمل وعمل ، يتعلم اثنتي عشرة لغة أو أكثر ، ويبدل التعامل بالكلمات ، يتعامل بالقهوة ، والتوابل ، والعاج ، والجلود ، والذهب ، والبنادق ، والرقيق . المغامرة ، الاكتشاف ، التعلم ... الارتباط بكل أنماط الناس ، والاجناس ، والامم ... ودائما : العمل العمل الذي يكرهه . لكنه السأم أولا . كان دائم الضجر . لكن ... أي حيوية ! أي غنى في التجارب ! وأي خواء ! كانت رسائله الى أمه شكوى واحدة مديدة ، مختلطة بالتوبيخات والاتهامات والانين ، والتوسلات والتضرعات . التعس ، الملعون ! وأخيرا يسمي « العاجز العظيم » .

ما معنى هذا الفرار ، هذا العويل غير المنتهي ، هذا التعذيب الذي يعرض نفسه له ؟ كم صحيح أن هذا النشاط لم يكن حياة ! أين هي الحيـاة ، اذن ؟ وما هو الواقع الحقيقي ؟ يقينا لن يكون الواقع الفظ للكدح والتشرد ، هذا العراك القذر على الممتلكات؟ أعلن في « الاشراقات » المكتوبة في لندن الكئيبة :

« انني فعلا مما وراء القبر ، ولا ارتكابات » .

لقد قال هذا شاعرا . واليوم نعرف الامر حقيقة . فالموسيقي الذي وجد شيئا يشبه مفتاح الحب ، كما عبر ، أضاع المفتاح . أضاع المفتاح والآلة معا . فبعد أن اغلق الابواب كلها ، حتى أبواب الصداقة ، وأحرق خلفه كل الجسور ، لن تطأ قدماه أرض الحب . لم يبق الا الخلوات العظمى في ظل شجرة الخير والشر الدفينة ، حيث في « صباح ثمل » يرد هذا البيت المفعم بالحنين « حتى نستعيد حبنا الطاهر » . كان يريد الخلاص في هياة الحرية ، دون أن يدرك ان الخلاص لا يأتي الا بالاستسلام ، من خلال التقبل . يقول معلمه بودلير « كل من لا يتقبل شروط الحياة ، يبيع روحه » . الابداع والتجربة كانا متلازمين ، متزامنين ، تماما ، كان يتطلب القدر الادنى من التجربة ، كي يصنع موسيقى . وحين كان الشاب الخـارق ، كان أقرب الى الموسيقي أو رجـل الرياضيات ، منه الى الاديب . لقد ولد ذا ذاكرة بالغة الحساسية .

انه لا يكسب ابداعه بعرق جبينه ـ فهو هناك ، جاهز للسحب ، ينتظر الاستثارة بالاتصال الاول مع الواقع القاسي . كان عليه ان يتعهد الحزن ، لا براعة المايسترو . ولم يكن لينتظر طويلا ، كما نعلم .

لقد ولد بذرة ، وبقي بذرة . هذا هو معنى الليل الذي يحيط به . في داخله كان نور ، نور عجيب . لكنه لن يرسل اشعته حتى يفنى . جاء مما وراء القبر ، من جنس بعيد ، جالبا روحا جديدة ووعيا جديدا . ألم يكن هو القائل ـ « خطأ ان يقال : انا افكر Jepense . ينبغي القول : افكر onme pense » ـ او لم يكن هو القائل ايضا « العبقرية هي الحب والمستقبل » ؟ كل ما يقوله عن « انا » العبقري ، إلهام ووحي . وارى هذه القولة ذات اهمية بالغة « جسده هو الانعتاق الذي حلمنا به ، وتهشم جمال تحت وطأة عنف جديد » .

أرجو الا اتهم بالقراءة المثالية في التعمق . لقد عنى رامبو كل ما كتب « حرفيا ، وبكل معنى » ، كما بين الامر ، مرة ، لأمه وشقيقته ، حقا ، كان يشير الى « فصل في الجحيم » ... ولكن ... شأنه شأن « بليك » و « جاكوب بوهم » : كل ما قالوه كان صادقا ، حرفيا ، وإلهاما . انهم يسكنون المخيلة ، كانت احلامهم وقائع ، وقائع مابزال علينا ان نمارسها . يقول « بوهم » :

« حين اقرأ نفسي ، اقرأ كتاب الله وأنتم يا اشقائي ، الابجدية التي اقرؤها في نفسي لعقلي ، وسأجدكم داخلي . واتمنى من كل قلبي أن تجدوني انتم أيضا . » الكلمات الاخيرة تعبر عن الصلاة الصامتة التي كان رامبو يرسلها ، باستمرار ، من المتاهة التي خلقها لنفسه . الكبرياء « الخيرة » للعبقري تكمن في ارادته التي يجب تحطيمها . وسر الانعتاق يكمن في ممارسة المحبة . المحبة هي المفتاح ، ورامبو كان يحلم حين ادركها . لكن الحلم كان حقيقة واقعة ، وهذه الحقيقة لم تظهر نفسها ، ثانية ، الا وهو على فراش الموت ، حين غدت المحبة ، الاخت العذبة التي رافقته الى الماوراء ... مهشما ، لكن منعتقا .

في « ليلة في الجحيم » ، حين أدرك انه عبد معموديته ، صرخ : « يا والدي ، لقد دبرتما تعاستي ، وتعاستكما » . في ليل الروح المعتم ، الذي أعلن نفسه ، فيه ، سيد التهاويل ، مباهيا بانه سيكشف كل غامض ، انكر كل ما يربطه بالعصر والبلاد التي ولد فيها . وأعلن « انا مستعد للكمال » ، وكان هكذا ، بمعنى ما . لقد هيأ بنفسه شعائره ، وتحمل

محكمة التعذيب الرهيبة ، ثم ارتد الى الليل الذي ولد فيه . لقد أدرك أن ثمة خطوة وراء الفن ، ووضع قدمه على العتبة ، ثم تراجع ، من الفزع ، أو خوف الجنون . اما ان استعداداته لحياة جديدة كانت غير كافية ، أو أن هذه الاستعدادات كانت ذات ترتيب مغلوط .

يرى أغلب الباحثين الرأي الاخير ، مع أن الرأيين كليهما قد يكونان صحيحين . كما جرى تأكيد كثير على هذه الجملة : « اختلال مديد ، هائل ، منطقي ، لكل الحواس » . وقيل الكثير عن مفاسده المبكرة ، وحياته « البوهيمية » . لكن المرء ينسى كم هو امر طبيعي بالنسبة لشاب مبكر النضج متفجر بالافكار ، هرب من جو لا يطاق لمنزل في الاقاليم .

وسوف يكون الامر شاذا ، بالنسبة لمخلوق نادر مثله ، لو لم يستجب لنداءات مدينة مثل باريس . وان كان قد اسرف في انغماسه ، فليس علينا سوى القول ان التلقيح كان أكثر من القدر اللازم . انه لم يمض وقتا طويلا في باريس أو لندن ، وقتا كافيا لتحطيم فتى معافى ذي بنية فلاحية . بل ان هذه التجربة تستحق الترحيب بالنسبة لشخص ثائر على كل شيء . ان طريق الجنة تمر عبر النار ... اليس كذلك ؟

ومن اجل الخلاص ينبغي التشرب بالخطيئة . على المرء ان يتذوقها كلها : الخطايا الكبيرة ، وتلك التافهة . عليه أن يبلغ الموت بكل اشتهاءاته ، أن لا يرفض سما ، ان لا يرفض تجربة مهما كانت منحطة أو قذرة . عليه أن يبلغ نهاية قواه ، أن يتعلم أن المرء عبد – لأي ميدان كان – من أجل أن يتطلع الى الانعتاق . ان الارادة المنحرفة السلبية التي رباها الوالدان ، ينبغي ان تبلغ الاستسلام ، قبل أن تتمكن من التحول الى ايجابية ، وتمتزج بالقلب والعقل .

يجب أن ينزل الاب (بأي هيأة كان) من عرشه ، حتى يتمكن الابن من الحكم .

الاب زحلي في كل وجه من كينونته . انه رجل المهمات القاسي ، ورسالة القانون الميتة ، وعلامة الممنوع . يتمرد المرء ، يخرج مقاتلا ، مفعما بقوة زائفة وكبرياء زائلة . ثم يتحطم وتستلم الـ « أنا » التي هي ليست « أنا » .

لكن رامبو لم يتحطم . لم ينزل الاب من عرشه ، بل طابق نفسه معه . وقد فعل هذا ، سواء بادعائه السلطة ، او بتجاوزاته ، وتشرده ، ولا مسؤوليته .

لقد مضى الى الضد ، وأصبح نفس العدو الذي كرهه . تنازل ، وأمسى الها متشردا ، يبحث عن مملكة حقيقية . « أن يخصي المرء نفسه ، اليست تلك طريقة أكيدة لاداتك ؟ » (لقد كانت هذه من المسائل العديدة التي طرحها خلال احتضاره) وهذا مافعله بالضبط لقد أخصى نفسه بتنازله عن الدور المختار له ... أممكن أن الاحساس بالذنب ، لدى رامبو ، كان ضامرا ؟

أي صراع خاصه ، في الفترة « الفعالة » من حياته ، من اجل القوة ، والامتلاك ، والامان! الم يدرك أي كنز يمتلك ، وباي قوة يتمتع ، وأي أمان لديه ، حين كان شاعرا ، حسب ؟ (وددت لو استطعت القول انه كشف عن نفسه باعتباره شاعر فعل ، لكن الاحداث التي استولدت النصف الثاني من حياته ، لم تتطور لفائدة رجل الفعل) . لا ... ثمة عمى يستحيل سبر أغواره ، وكان رامبو من ذلك النمط . لقد حلت به لعنة . فهو لم يفقد احساسه بالاتجاه ، حسب ، وانما احساسه باللمس أيضا . كل شيء أخذ يسير في الاتجاه الخطا . لقد غير هويته الى حد لايستطيع فيه التعرف على نفسه ، لو لقي شخصه في الطريق .

ربما كانت هذه آخر طريقة يائسة للتحايل على الجنون ــ أن تكون سليم العقل تماما ، بحيث لايعرف احد انك مجنون . لم يفقد رامبو ، أبدا ، الصلة بالواقع ، بل الامر على العكس، فلقد عانقه مثل عفريت . كان مافعله انه بحث عن الواقع الحقيقي لكينونته . ولا غرابة في أنه ضجر حتى الموت . لم يستطيع العيش مع نفسه ، فقد كانت نفسه مصادرة . في هذا المجال نتذكر كلمات لوتر يامون :

« انني اعيش كالبازلت ! في وسط الحياة ، كما في بدايتها ، الملائكة تشبه أنفسها : يالوقت الذي مضى علي منذ أن لم اعد اشابه نفسي ! »

براود الانسان الشعور انه حاول في الحبشة حتى بتر جهاز الذاكرة لكنه ، في الاخير ، حين امسى « العاجز العظيم » ، وبمساعدة عضو يدوي ، تناول خيط احلامه المخنوقة ،وذكريات الماضي ، بصورة جيدة .

كم هو مؤسف أننا لم نمتلك تسجيلا للغة الغريبة التي انغمر فيها على سرير المستشفى ، وهو مبتور الساق ، وورم خبيث ضخم على فخذه ، والسرطان الداخلي يعيش خلال

جسده ، مثل مجموعة قاطعي طريق مغيرة . كانت الاحلام والهلوسات ترتطم ببعضها في بحران لاينتهي ـ ولا أحد سوى الاخت المخلصة تصلي لروحه. الآن تنصهر الاحلام التي حلم بها ، والاحلام التي عاشها ، هاهي ذي الروح ، بعد ان تحررت من أغلالها ، تصنع الموسيقى ، ثانية .

حاولت شقيقته ان تقدم لنا بعضا من تلك الالحان التي لم تسجل . وتحدثت ان كنت أتذكر بصورة صحيحة ـ عن طبيعتها العلوية . مما يؤدي بنا الى الاعتقاد بأنها لم تكن تشبه القصائد ، ولا الاشراقات . ربما كانت شيئا اخر ... شيئا آخر ، وهبنا اياه بيتهوفن في رباعياته الاخيرة . انه لم يفقد لمسة « المعلم » ، كان في احتضاره حتى أكثر عبقرية منه في شبابه . انها الان بحرانات ليس لجمل متصادمة متنافرة ، وانما لجوهريات وخلاصات اكتسبت في الصراع مع اكثر الشياطين قسوة ، على الاطلاق : الحياة . الخبرة والمخيلة تتحدان لتشكلا أغنية ، هي عطاء ، لا لعنة أو شتيمة . انها لم تعد (أغنيته) ، لم تعد (علامته) . لقد طوقت الذات ، وغدت الاغنية والالة ، واحدة . انها القربان على مذبح الكبرياء المنزلة عن عرشها . أنها عودة الروح . لم يعد الخلق غطرسة ، او تحديا ، او غرورا ... بل هو لعب . انه يستطيع الان اللعب ، على فراش الموت ، كما يستطيع الصلاة ، فلقد انتهى عمله كمعذب . لقد تهشمت عارضة سفينته أخيرا ، وهو الآن ماض الى البحر . ربما ادرك في هذه الساعات الاخيرة غاية الكدح البشري ، ادرك ان هذا الكدح عبودية حين يرتبط بالاهداف العمياء الجشعة ، وانه فرح حين يكون في خدمة الجنس البشري .

لافرح كفرح الخالق ، لان الخلق ليس له هدف آخر غير الخلق . قال رامبو مرة : «النجمل» اصابعنا صافية ، أي ، كل نقاط اتصالنا بالعالم الخارجي » . وبالمعنى نفسه ، صفى الله أصابعه ـ حين سما بالانسان الى مستوى الخلق . ان هزة الخلق ماثلة في كل ابداع. الجميع ، من الملائكة حتى الديدان تجاهد من اجل الاتصال بما هو فوقها ، وماهو دونها . لاتعب يضيع ، ولا موسيقى تتبدد بدون أن تسمع . لكن ، في كل اساءة استعمال للقدرة ، لايجرح الله وحده ، وانما الخليقة ذاتها تتوقف ، ويؤجل « عيد ميلاد على الارض » أجلا طويلا .

« آه ... لن احزن بعد :

فهو يملأ حياتي .

سلاما له كل مرة

يغني فيها الديك الغالي » .

انني أعرض هذين البيتين المزدوجين ، عامدا ، بنفس الروح التي ترجمت فيها خطأ كلمة « هو » باعتبارها الله . ولا استطيع الا الاعتقاد بان الانجذاب المقدر الى السعادة الذي تحدث عنه رامبو يعني الفرح بعثوره على الله . « اذن ـ سلاما له كل مرة .

اسال نفسي ، لماذا اعبد رامبو فوق الكتاب الاخرين ؟

لشت شغوفا بعبادة المراهقة ، ولا اقول لنفسي انه عظيم شان كتاب آخرين قد أشير اليهم. لكن شيئا فيه حزني اكثر مما فعله شخص آخر . وأتيته عبر ضباب لغة لم اسيطر عليها ، البتة ! والحق أنني لم أدرك قوة كلماته وجمالها الا حين حاولت ، بكل حماقة ، ان اترجمه في رامبو ، ارى نفسي ، كما لو كنت انظر في مرآة . ولا أجد اي شيء قاله غريبا عني ،مهما كان وحشيا ، او غيرمعقول ، أو عصية على الفهم ، ينبغي أن تستسلم كي تفهم عملشخص ما . وقد قمت بهذا الاستسلام منذ اليوم الاول الذي نظرت فيه الى عمله . قرات أبياتا قليلة ذلك اليوم ، قبل عشر سنوات او نحوها ، وأبعدت الكتاب جانبا ، بعد ان وجدتني ارتعش كالورقة . وتولد لدي احساس آنذاك ، ومايزال يلازمني ، بانه قال كل شيء عن عصرنا . بدا لي كما لو انه نصب خيمة على الخلاء . كان الكاتب الوحيد الذي قرأته ، واعدت قراءته ، بفرح واهتياج عارمين، دائما ، وكنت اكتشف، على الدوام، شيئا جديدا فيه ، واهتز ، بعمق ، على الدوام ، لطهره . كل ما اقوله عنه ، ليس سوى محاولة ، ومدخل ـ ليس اكثر من لمحة . انه الكاتب الوحيد الذي أحسده على عبقريته ، اما الاخرون جميعا ، مهما كانوا عظماء ، فلن يستثيروا غيرتي . وانتهى في التاسعة عشرة ! لو اني قرات رامبو في فتوتي ، لما استطعت ان أكتب سطرا ابدا . كم ميمون هو جهلنا أحيانا !

قبل التقائي برامبو ، كان دوستويفسكي هو الاسمى عندي ، وهو سيظل ، بمعنى ما ، كما سيظل بوذا ، أعز لدي ، من المسيح . بلغ دوستويفسكي قرارة العمق ، وبقي هناك زمنا

طويلا طويلا ، وانبعث انسانا مكتملا . انا افضل الرجل المكتمل . وأن كان علي أن اعيش مرة واحدة على هذه الارض ، فاني افضل أن اعرف الجحيم ، والمطهر ، والفردوس ... كلها معا . مارس رامبو فردوسا ، لكنه كان فردوسا لم ينضج بعد ، فردوسا مبكرا . ولكن، بسبب هذه الممارسة . كان قادرا على اعطائنا صورة اكثر حيوية عن الجحيم . كانت حياته كرجل - مع انه لم يكن ، رجلا ناضجا ، البتة - مطهرا . لكن هذا نصيب معظم الفنانين . مايسترعي انتباهي ، بشكل استثنائي ، لدى رامبو ، رؤياه للفردوس المستعاد ، الفردوس المنتزع . ان هذا ، بالطبع ، امر آخر ، غير روعة كلماته وسحرها ، اللذين اعتبرهما لاتفارنان . لكن مايقهرني هو حياته ، التي تختلف تماما عن رؤياه . حين اقرا حياته اشعر بانني اخفقت ، وباننا جميعا اخفقنا . آنذاك اعود الى كلماته - فاراها لاتخفق أبدا .

لماذا اعبده ، اذن ، فوق الكتاب الاخرين ؟ الان اخفاقه ذو طبيعة تنويرية ؟ ألانه قاوم حتى النهاية ؟ اعترف بانني احب كل الرجال المسمين متمردين او فاشلين ، احبهم لانهم بالغو الانسانية ، انسانيون جدا .

نحن نعلم أن الله ايضا يحبهم فوق الآخرين . لماذا ؟ الانهم أساس اثبات الروح ؟ الانهم الضحايا ؟ كم تبتهج السماء بعودة الابن الضال ! هو ابتداع من الانسان ، أو من الله ؟ اعتقد ، هنا ، أن الانسان والله يحدقان معا في بعضهما :

الانسان الى الاعلى ، والله الى الاسفل . احيانا تتلامس اصابعهما .

حين اشك فيمن أحب اكثر : اولئك الذين يقاومون ، او اولئك الذين يستسلمون ؟ اعلم أنهم واحد ، وانهم هم أنفسهم . ثمة أمر أكيد ، هو ان الله لايريدنا ان نأتي اليه ابرياء. علينا أن نعرف الخطيئة والشر ، أن نضل عن السبيل ، ان نتيه ، أن نكون جريئين ومستميتين : علينا أن نقاوم مادمنا قادرين على المقاومة ، حتى يكون استسلامنا كاملا وقانطا امتيازنا كأرواح حرة ، أن ننتخب الله ، مفتوحي العيون ، متدفقي الافئدة برغبة أعظم من كل الرغبات . البريء ! ليس عند الله من فائدة له . انه الشخص الذي « يلعب بالفردوس الى الابد » . ان امتياز الانسان ، هو أن يكون اكثر وعيا ، أكثر افعاما بالمعرفة ، اكثر اثقالا بالذنب .

ليس من أحد بلا ذنب . ومهما كانت درجة المرء ، فانه يواجه مسؤوليات جديدة ، وخطايا

جديدة . ان الله ، بتحطيمه براءة الانسان ، يحوله الى حليف قوي . لقد منحه قـوة الاختيار ، من خلال العقل والارادة . والانسان ، في حكمته ، يختار الله دائما .

لقد تحدثت سابقا عن استعدادات رامبو لحياة جديدة ، واعني بالطبع الحياة الروحيـة. واود ان اضيف شيئا الى ما اسلفت ... اود ان اقول ان استعداداته تلك ، ليست فقط غير كافية ، ومن النوع المقلوب ، بل انه هو كان ضحية سوء فهم خطير لطبيعة دوره. لو انه واجه معلما لما جعل من نفسه شهيدا . كان مستعدا لمغامرة غير التي مارسها .وبتعبير آخر ، لم يكن مستعدا ، وكما يقول المثل : اذا كان التلميذ مستعدا فالمعلم دائما هناك . لكن المشكلة انه لم يكن ليعترف ((لا بمعلم ولا باله)) . كان في اشد الحاجة الى العون ، الا انه كان جامح الكبرياء . وبدلا من ان يتواضع ، وينحني ، كان يرمي نفسه الى الكلاب. ان استطاعته البقاء سليما فقط بالتخلي عن دعوته ، تجعلنا نقدر طهره ، لكنها تجعلناندين عصره ، ايضا . افكر بـ ((بوهم)) الذي كان كادحا ، ويمكن القول انه كان بلا لغة ، لكنـه صاغ الفنيته لنفسه ، وبنفسه ، ومع انها قد تكون محيرة مربكة لغير المطلع على الاوليات ، الا انها بلغت العالم رسالته . قد يقال ، بالطبع ، ان رامبو ، باخراسه صوته عامدا ،نجح في التبليغ . لكن هذا لم يكن قصد رامبو . لقد احتقر العالم الذي اراد ان يهلل له ،وانكر ان لعمله اية قيمة . لكن لهذا معنى واحدا فقط ـ انه اراد لعمله قيمة سطحية ! لو اردنا الغوص اعمق في فعل الانكار هذا ، لقارناه بفعل المسيح ، وقلنا انه اختار الاستشهاد ، ليمنحه مغزى خالدا . لكن رامبو اختار بلا وعي . واولئك الذين كانوا بحاجة اليه ،والذين كانوا يبغضونه ... هم الذين وهبوا عمله وحياته ، معنى . لقد نفض رامبو يديه ببساطة. لم يكن متهيئا لتحمل مسؤولية كلماته ، عارفا أنه لن يقبل بقيمة سطحية .

ليس غريبا ان تلتمع في القرن التاسع عشر شخصيات شيطانية . ليفكر المرء فقط بـ : بليك ، دي نرفال ، كيركجارد ، لوتريامون ، سترندبرغ ، نيتشه ، دوستويفسكي ـ كـل الشخصيات المأساوية ... المأساوية بمعنى جديد .

كانوا جميعا مهتمين بمشكلة النفس ، باتساع الوعي ، وبابداع قيم أخلاقية جديدة . في محور هذا الدولاب الذي يلقي بنوره على العراء ، ينتصب بليك ونيتشه مثل نجمين توامين ساطعين ... ان رسالتهما ماتزال اليوم جديدة ، حتى لنظنهما مجنونين (*) . نيتشه يعيد

(*) « لكن سعداء ! انا الله ، وقد صنعت هذا الكاريكاتير » . « نيتشه . من مصح الامراض العقلية » .

ترتيب كل القيم الموجودة ، وبليك يبتدع كوزمولوجيا جديدة . ان رامبو قريب من الاثنين في نواح عديدة . انه مثل نجم يبزغ فجأة ، ثم يتفصخم في سطوع مرعب ، ثم يهوي الى الارض . (« أحيا ، شرارة ذهبية من نور الطبيعة ») ، في ظلمة الرحم التي بحث عنها بنفس العنف الذي تشوف فيه الى نور السماء ، يتحول الى راديوم . ان معدنه جوهر ، في ملامسته الخطر . ضوء يبيد ان لم يشع ويتألق . كان مثل نجم يحوم قريبا جدا من مدار الارض .

كان غير مكتف بارسال الله على الارض . بل منجذبا بقوة قدرية الى انعكاس صورته في المرآة الميتة للحياة . أراد ان يحول نوره الى قوة مشعة . هذا الوهم الذي يسميه الشرقيون جهلا لا خطيئة ، يزيد الارتباك بين ميداني الفن والحياة ، هذا الارتباك الذي أمسك برجال القرن التاسع عشر . لقد ناضلت كل الارواح العظيمة في العصر الحديث للتحرر من هذا الاسر . فابادتهم جميعا صواعق جبارة . كانوا مثل من اكتشف الكهرباء ، وجهل كل مايتعلق بالعزل . كانوا متساوقين مع قوة جديدة تشق طريقها ، لكن تجاربهم قادتهم الى الدمار .

كل هؤلاء الرجال ، ورامبو منهم ، كانوا مكتشفين ، مشرعين ، محاربين . انبياء . وصادف انهم أصبحوا شعراء . ان مواهبهم الخارقة ، وحقيقة عدم نضوج عصرهم لمجيئهم ، معا ، كانت السبب في خلق جو الاخفاق والاحباط .

كانوا ، بمعنى أعمق ، مغتصبين ، ويذكرنا مصيرهم بعذاب ابطال المسرحيات الاغريقية . كانت الارواح المنتقمة تطاردهم وتحط من قدرهم هذه الارواح المنتقمة ، هي الحماقات، بتعبيرنا الحديث . هذا هو الثمن الذي يدفعه الانسان حين يحاول الارتفاع بالمستوى السحري لآلهته ، حين يحاول العيش متوافقا مع القواعد الجديدة ، قبل أن يثبت الالهة الجدد أقدامهم . هذه الآلهة ، هي ـ بالطبع ـ انعكاس قوى الانسان الداخلية وهي تتسامى انها تمثل العنصر السحري في الخلق ، وهي تعمي وتسكر ، لانها تمزق الظلام الذي بزغت منه . وقد عبر بودلير عن المسألة ، من اعماق تجربته المرة ، حين قال : « ممنوع على الانسان ، تحت طائلة تشويه السمعة والموت المعنوي ، أن يخل بالشروط الاولية لوجوده، وأن يفسد توازن قواه مع الاوساط المقدر لها أن تهزها قواه . ممنوع على الانسان أن يخل بمصيره ليستبدل به ، قدر جنس جديد ... »

باختصار ، على الحالم أن يرضى بانه يحلم ، واثقا من ان (المخيلة تصنع الجوهر) . هذه هي وظيفة الشاعر . وهي الاسمى ، لانها تبلغه المجهول ـ تبلغه حدود الخلق . الملهمون هم ابعد من سلطان الابداع ؛ فهم يعملون في النور الابيض الطاهر للكينونة . لقد انتهوا من الصيرورة ، وامتزجوا بقلب الخلق ، كاملي التحقق كرجال ، ومتالقين بتوهج الجوهر السماوي . لقد بلغوا من تجلي النفوس مرتبة ، ليس عليهم فيها الا ان يشعوا الوهيتهم . الصفوة ، باعتبارهم مهرة ، يجدون ماواهم اينما حلوا . انهم يعرفون معنى الجحيم ،لكنهم لايستطيعون تحديد مكانه ، حتى كوجود أرضي . انهم يستمتعون بالفواصل بين حالة وجود واخرى . اما الارواح الحرة ، المعذبة ـ المولودة خارج الزمن والوتيرة ـ فلانستطيع تفسير حالاتها الوسطية ، الا بانها الجحيم ذاته . كان رامبو من هذه الارواح . أما الضجر الموجع الذي عاناه فقد كان انعكاسا للفراغ الذي عاش فيه ـ الفراغ غير المادي ، سواء كان من خلق رامبو أم لم يكن . ثمة شيء واحد واضح بهذا الخصوص : لم يستطع ان يستعمل قواه . انها حقيقة جزئية ، بالتاكيد ، لكن هذا الجانب من الحقيقة هو الذي يهم المثقف . انها ـ بتعبير آخر ـ الحقيقة التاريخية . والتاريخ يميل اكثر فاكثر الى ان يعرف باعتباره قدر الانسان .

بين الحين والاخر ، ومن نهر الحياة العميق الخفي ، تصاعد ارواح عظمى في هياة البشر ، ومثل اشارات النور في الليل ، تنذر بالخطر المقبل ، لكن نداءها لايلقى الاصغاء من اولئك « المنبوذين ، لكن الذين مايزالون يوقدون قاطرات » (أرواح العصر المزيفة) « تتشبث بالسكة الى حين » .

يقول رامبو ان ثقافة هذه الارواح بدات بالصدف . في هذا الجو من الصدفة والكارثةالذي يتجاوز المستوى التاريخي للتاويل ، نجد الشخصيات الشيطانية ، المسكونة بالتوق الى البعيد ، هم الخفراء الذين يبرزون بغتة ، في أحلك ساعات الليل . وصوتهم هو الصوت الذي لايبالي .

مستنقعات الثقافة الغربية التي تنتظر القطارات الفاخرة الخارجة عن قضبانها ، حيث تجلس أرواحنا الغبية تغزل اقوالها المأثورة ، هذه المستنقعات ، وصفها رامبو ، وصفا بارعا « أرى ان انزعاجاتي هي بسبب فشلي في ان افهم بالسرعة اللازمة اننا من العالم الغربي . مستنقعات الغرب ! »

بين الحين والآخر ، خلال مكثه في الاعماق السفلى ، يلاحظ ، كما لو انه يتقلب في نومه ـ « ها هي ذي الحياة ثانية ! » نعم ... انها لحياة . لاخطأ في الامر . لكنها ، فقط ، الوجه الثاني من العملة . أما هو ، فمهما سخر من الحياة ، الا انه يجب أن ينتهي منها ، يجب أن يراها بأسرها . ليس ثمة حياة اخرى له ... لقد اختارها مما وراء القبر . كل عناصر شخصيته رسمت عند ميلاده . وهي ستمنح مصيره الطابع الفريد لعذابه . ولسوف يعاني، ليس فقط بسبب ان والديه ارادا ذلك ، سوف يعاني بسبب كامل مسيرة التطور التي مرت بها الروح البشرية . سوف يعاني ، بالضبط ، لان الروح البشرية ، في المخاض . سوف يعاني ، معاناة البذرة تسقط في تربة عقيم .

لم يبدو النصف الثاني من حياته ، في ضوء هذه التأملات ـ أكثر غموضا والغازا ، من النصف الاول ؟ الا تقرر شخصية المرء ، مصيره ؟ نحن نصير ما نحن . وكل ماعدا ذلك لعبة الصدفة . المصادفات السعيدة ، وحوادث الحظ الغريبة ، لها معنى رفيع . الانســان متساوق مع نفسه دائما ، حتى حين يرتكب فجأة ، جريمة فظيعة ، في لحظة غير متوقعة من حياة جديرة بالثناء .

وغالبا مايرتكب الشخص الفاضل أكثر الجرائم مبعثة على الاشمئزاز .

ينبه رامبو ، ويكرر التنبيه ، الى سماته السيئة . والحق انه يؤكدها . حين تحدثت سابقا عن النصف الاخير من حياته ، واعتبرته مشابها لكالفاري ، كنت أعني أنه أطلق العنان لحوافزه . لقد صلب رامبو ، ليس بسبب خصائصه الاستثنائية ، التي كان باستطاعتها أن تجعله يتحمل أي محكمة تعذيب ، وانما بسبب استسلامه الى غرائزه . وقد كان هذا الاستسلام يعني عند رامبو التنازل : الجياد الجامحة تتولى أمر العنان . باالعمل المطلوب الآن للعثور على الطريق المستقيم احيانا ، يبدو رامبو وكأنه رجل غير مختلف كثيرا باعتباره رجلا سالبا . مايزال الشاعر يستطيع تمييز نفسه ، ولو في الطابع الشاذ لتصرفاته . تتبع الاماكن التي سمح لنفسه بان تنجذب اليها ! انه مبحر ، عائد في كل ميناء أوربي ، متجه الان هنا ، متجه الان هناك ـ قبرص ، النرويج ، مصر ، جاوه ، الجزيرة العربية ، الحبشة . فكر بمتابعاته ، ودراساته ، وآماله ! كلها تحمل علامة « غريبة » . ان مشاريعه جريئة وطريفة ، مثل تحليقاته الشعرية . وحياته ما كانت مملة ، مهما بدت له كئيبة مؤلمة ... كان في اواسط العمر ، هكذا يتكر الموقف . نعم ... ان عديدا من المواطنين

الوقورين ، دع عنك الشعراء ، مستعدون للتضحية بذراع أو بساق ، كي يقلدوا حياة رامبو المغامرة . الباثولوجي قد يسمي الامر « جنون التنقل » ، لكنه التعميم بالنسبة للمقيم . والامر عند الفرنسي الذي يتعهد بستانه ، جنون خالص ايضا .

كانت مرعبة حتما ، تلك الدورة حول العالم بمعدة خاوية . وربما بدت اكثر جنونا ،وارعابا حين عرف الناس أنه اصيب بالدوزنتاري ، بسبب انه كان يحمل دائما في هميانه مبلغ أربعين الف فرنك ذهبا . كل مافعله كان شاذا ، خارقا ، عجيبا . كان تطوافه مشتبك ألوان،لاينقطع صحيح أن هناك عناصر العاطفة والخيال التي نحبها في كتابته ، لكن ثمة برودا في افعاله، تماما ، مثل ذلك البرود في تصرفه شاعرا . حتى في شعره ... النار الباردة ، ذلك النور بلا دفء . كان هذا البرود عنصرا اتسمت به امه ، وزادته عنده بتصرفاتها ازاءه . كان رامبو ، في نظرها ، الشخص الذي لاتستطيع توقع مايصدر منه ، والالهية الكئيبة لزواج بلا حب . ليجهد نفسه مايشاء ، بغية التحرر من المدار الابوي ... فليجدنها هناك ، مستعيدة اياه ، مثل حجر المغناطيس .

انه يستطيع تحرير نفسه من متطلبات العالم الادبي ، لا من أمه ، البتة . كانت مثل نجمة سوداء تجذبه . لم لم ينسها ، تماما ، كما نسي آخرين ؟

واضح انها صلته بالماضي الذي لايستطيع منه فكاكا . وغدت ، في الواقع ، هي الماضي . كان أبوه آفاقا ، ايضا ، كما يبدو ، وأخيرا ، بعد ولادة رامبو مباشرة ، مضى الى الابد. لكن الابن ، مهما طوف بعيدا، لن يستطيع الافلات . لقد حل محل أبيه، ومثل ابيه ظل،يزيد تعاسة امه تعاسة . هكذا نراه يطوف ، ويطوف ، حتى يبلغ أرض الرعاة « حيث البقر الدرباني يحلم ، مدفونا في العشب حتى مساقط الندى » . انا متأكد من انه يحلم هناك ايضا ، لكن ، اكانت أحلامه عذبة ، او مريرة ؟ .. لا احد يعلم . فهو لم يعد يدونها ، انه لايقدم هنا سوى الملحوظات الهامشية ــ تعليمات ، طلبات ، شكاوي . هل وصل الحد الذي لم يعد تسجيل احلامه ضروريا فيه ؟ هل أصبح الفعل هو البديل ؟ ستظل هذه الاسئلة قائمة الى الابد . كان مايزال مسكونا ، مدفوعا . وهو لم يتخل عن مهمة المبدع في ان يتدفأ بالنور . انه طاقة متدفقة ، لكنها ليست طاقة مخلوق « مطمئن القلب » .

اذن ، اين يكمن اللغز ؟ ليس في سلوكه الظاهري ، يقينا . فهو كشخص ذي نزوات متنافم

مع نفسه . ونحن نستطيع تتبعه حتى حين يحلم بان يكون له ابن يوما ما ، وان هذا الابن سيغدو مهندسا !

الفكرة مشوشة قليلا ، لكننا نستطيع ابتلاعها . اتراه لم يهيئنا لنتوقع أي شيء منه ؟ أتراه غير انساني الى الحد اللازم ؟ أليس له الحق في ان يداعب مسائل كالزواج والابوة ، وما يماثلها ؟ اليس من حق الشاعر الذي يستطيع صيد الفيلة ، ويكتب الى اهله يطلب « الدليل النظري والعملي للاستكشاف » ، والذي يحلم بكتابة دراسة الى « الجمعية الجغرافية » ... أليس من حقه ان يتمتع بزوجة بيضاء وطفل ؟ اي غرابة في هذا ؟ يستغرب الناس من انه كان يعامل عشيقته الحبشية معاملة حسنة . لم لا ؟ اعجيب الى هذا الحد، ان يكون مهذبا مؤدبا ، وحتى مترويا ... أن يؤدي بين آونة واخرى » عمل خير صغيرا، كما قال ؟ لنتذكر خطاب شايلوك !

لكن مالانستطيع ابتلاعه ، ويقف في حلوقنا ، هو تخيله عن الفن . هنا ، ياتي « السيد كل الناس »... ها هي ذي جريمته ، كما نود أن نقول . نحن قادرون على غفران كل اخطائه وخطاياه ، وتجاوزاته ــ الا هذه . انها التحدي الذي لايغفر ... أليس كذلك ؟ كم نفضح أنفسنا هنا !

نحن جميعا ، نحب ان نهرب احيانا ... أليس كذلك ؟ نحن نضيق بالامر كله حد المرض لكننا نتشبث باماكننا . نتشبث لاننا نفتقد الشجاعة والمخيلة اللتين تجعلاننا نفعل ما فعله. نحن لانبقى في اماكننا احساسا بالتضامن . لا ... فالتضامن اسطورة ــ في هذا العصر ، في الاقل . التضامن هو للعبيد الذين ينتظرون ، حتى يغدو العالم كله غابة ذئاب هائلة ، وآنذاك سيثبون جميعا ، وفي وقت واحد ، ليمزقوا ، وينهشوا ، مثل وحوش جشعة .

رامبو كان ذئبا وحيدا . وهو لم ينسل خفية من الباب الخلفي وذيله بين رجليه . لم يفعل شيئا كهذا ، البتة . فقد وضع ابهامه على انفه ، وبسط اصابعه ، بوجه جبل «بارناس» ــ وبوجوه القضاة ، والقساوسة ، والمعلمين ، والنقاد ، والنخاسين ، والاغنياء ، والمشعوذين ، الذين يتألف منهم مجتمعنا الثقافي الشهير . (لاتخدع نفسك فتظن ان عصره كان اسوأ من عصرنا ! لاتظن ، لحظة ، ان هؤلاء التافهين ، والحمقى ، والضباع ، والفارغين على كل مستوى ، قد اختفوا !) لا ... لم يكن قلقا من انه لن يتقبل ... لقد احتقر الحاجات التافهة التي يتوق اليها اكثرنا . كان يرى فيها كومة نتنة ، ويرى أن كونه

صفرا تاريخيا اخر لن يؤدي به الى مكان . كان يريد ان يحيا ، يريد فضاء اوسع ، حرية اكثر . وهكذا قال :
« Fuck you , Jack ! Fuck you one and all ! »

بينما فتح ازرار سرواله ، وبال على الاعمال الادبية ـ ومن علو شاهق . كما عبر « سلين » مرة .

ان هذا، يا عبيد الحياة الاعزاء ، امر لايغتفر ... اليس كذلك ؟ ها هي ذي الجريمة،اليس كذلك ؟ حسنا ، فلننطق بالحكم .

« رامبو ، لقد وجدت مذنبا . وسوف يقطع راسك باتقان ، في مكان عام ، باسم فنانـي العالم المتحضر الساخطين » . في هذه اللحظة ، وأنا افكر بالبهجة التي تغمر الحشـد المندفع لمشاهدة المقصلة ، وخاصة حين تكون الضحية « مختارة » ، اتذكر كلمات «الغريب» في رواية البير كامو ـ واعرف ما معنى أن تكون روحا غريبا . كان الادعاء قد وضع ، للتو، امام الذين حضروا محاكمة هذا « الوحش » ، السؤال البلاغي الاتي : « هل عبر عن اسفه ، حسب ؟ ابدا ، ايها السادة . لم يحدث مرة واحدة ، في مجرى التحقيق ، ان استنكر فعلته الشنعاء » . (لاحظ ان هذه ، هي الجريمة الحقيقية دائما ... لا الجريمة ذاتها). وهكذا ، في هذه النقطة ، يستانف الضحية مناجاته الداخلية .. « وفي هذه اللحظة ، استدار نحوي ، واشار الي باصبعه ، مكيلا اتهامي بما لا اطيق ، دون ان افهم ، فـي الحقيقة الدوافع التي تحمله على ذلك . مما لاشك فيه انني لم اكن قادرا على منع نفسي من الاعتراف بصواب مايدلي به . فانا لم اكن شديد الاسف على مافعلت ، غير ان عناده المتمادي كان يدهشني . ولقد كان بودي ان اشرح له ، قلبيا ، بل بمحبة ، انني لم استطع، في يوم من الايام ، ان اسف حقا ، على شيء ما . فقد كنت دوما ماخوذا بما سيحدث اليوم او غدا . ولكني ، في الحالة التي صرت اليها ، لم يكن بامكاني ، طبعا ، ان اتحدث الى احد ، باللهجة التي كنت اتمناها ، اذ كنت متجردا من حق اظهار محبتي ، وخلوص نيتي، وارادتي . ومن جديد ، حاولت ان اصغي ، لان المدعي العام راح يتحدث عن روحي »(*).

في الفصل المعنون «خلق الشاعر » من « مهرجون وملائكة » ، يضع دالاس فولي اصبعه

(*) هذا النص من « الغريب » ماخوذا ترجمته العربية من طبعة شركة الكتاب اللبناني ١٩٦٧ .

على ذلك الجانب المتفوق من رامبو ، الجانب الذي ميزه ، والذي يميز ، في رايي ، بطولة الشاعر . يقول قولي : « العبقري سيد الصمت وعبده ، معا . ان الشاعر موجود ليس فقط في الكلمات التي يوقعها باسمه ، وانما هو موجود ، كذلك ، في البياضات التي تظل على الورقة . صدقه سلامته ، وقد عاش رامبو سليما بصورة مجيدة » .

ومن المدهش أن نلاحظ كيف استخدم رامبو نفسه كلمة « سليم » . « المجرمون يقرفون كالقضاة . أما أنا فسليم ، وهذا ما يعادلني » كان يرى القاضي والمجرم ، المتمرد والمتواطىء ، خاضعين للنير نفسه . والشاعر يعاني القدر نفسه . انه مصفد ، أيضا ، روحه غير طليقة ، ومخيلته لا تستطيع الانطلاق حرة . لذا ، يرفض رامبو ان يثور .

انه يتخلى . وكانت الطريقة الاكيدة ـ مع انه لم يقصدها ـ لجعل تأثيره محسوسا . وقد جعل حضوره محسوسا ، بلجوئه الى صمت حازم وهو يقترب في هذا ، من طريقة الحكيم*. هذا الصمت أكثر فاعلية من اطلاق المدافع . وبدلا من ان يكون الشاعر صوتا آخر ، يغدو الشاعر الصوت ـ صوت الصمت . عندما تكون في العالم ، جزءا منه ، قل قولتك ... ثم اغلق فمك الى الابد !

لكن ... لا تستسلم ، لا تنحن ! العقاب ؟ الطرد . الطرد الذاتي ، ما دام المرء قد رفض ، فعلا ، العالم . أهو قدر بهذا الرعب ؟ أجل ... الا اذا كان المرء يتطلع الى ضوء الشهرة. هناك ، أيضا ، من يسكن في الصمت والظلام . العالم مكون من ثنائيات ، في الميدان الفيزيائي .

والشر له مكانه الفسيح شان الخير . والظلام كالضياء . الظل والجوهر دائما . فجر العالم ، بالنسبة لرجل الله ، هو المكان الذي لا يسكنه أحد ... لانه مملكة الاضطراب . في هذه المنطقة وضع نيتشه آلهته الساقطة . في هذه المملكة لا تتبين الله ولا الشيطان . انما وادي الموت الذي تعبره الروح ، الفترة المظلمة التي يفقد فيها الانسان علاقته بالاكوان . وهي أيضا ، « زمن القتلة » . لم يعد الرجال ينبضون بالتشوف ، انهم يتدافعون ويتصادمون حقدا وبغضا .

ولانهم لا يملكون ما يدعونه ، فهم لا يعرفون الصعود .

ولانهم لا يعرفون التوتر ، فهم لا يأتون بغير رد الفعل .

* ألم يحاول لاو ـ تسي الشيء نفسه ؟

اعترف انسان العصر الوسيط بـ « امير الظلام » ، واحترم احتراما صحيحا قوى الشر . لكن انسان العصر الوسيط اعترف ، أيضا ، بالله .

لذا كانت حياته غنية ، مليئة . وبالمقارنة ، نجد حياة الانسان الحديث شاحبة خاوية . ان الرعب الذي يعرفه يتجاوز كل رعب عرفه اهل العصور السالفة ، ذلك لانه يعيش في عالم غير حقيقي ، محاطا بالاشباح . وليست لديه حتى امكانات الفرح والمخاض ، التي كانت متاحة لعبيد العالم القديم . أمسى ضحية فراغه الداخلي هو ، أما عذاباته فهي عذابات العقم . وقد قدم لنا « أمييل » الذي كان على معرفة جيدة بالعصر ، وكان أيضا « ضحية » له ، كشفا عن « عقم العبقري » . « انه من أكثر التعابير التي يرددها الانسان خطرا . ومعناه أن النهاية ماثلة » .

في حديثي عن النهاية ، لا استطيع الا استعادة كلمات « أمييل » حين اذكر الاشمئزاز الذي اثارته لديه كتابات « تين » . « انها لا تثير اي شعور ، وهي ببساطة ، وسيلة اعلام . واتخيل هذا الشيء سيكون أدب المستقبل ـ أدبا على الطريقة الامريكية ، مختلفا اختلافا كبيرا عن الادب الاغريقي ، يعطينا الجبر بدل الحياة ، والصيغة بدل الصورة ، وزفير البوتقة بدل الجنون السماوي لابوللو . ستحل الرؤية الباردة محل مسرات الفكر ، وسوف نشهد موت الشعر ، مطرودا منبوذا من قبل العلم » .

في حالة المنتحر ، لا نهتم ان كان موته سريعا أو بطيئا ، او أن عذابه كان شديدا أو هينا . العمل هو المهم لدينا ، لاننا نكون ، بغتة ، امام ادراك أن نكون وأن لا نكون ، باعتبارهما عملين ـ لا فعلين لازمين ! ـ مما يجعل الوجود والموت مترادفين .

للانتحار فعل الانفجار ، فهو يهزنا ، لحظة ، الى الوعي . ويجعلنا ندرك اننا نحن عميان وموتى . كم هو نموذجي لعصرنا الذي نخره المرض ، أن ينظر القانون الى مثل هـذه المحاولات بقسوة منافقة ! نحن لا نريد أن يذكرنا احد بما تركناه خرابا . نحن نرتعد من التفكير بان اصبع الذي نجا سيمتد من وراء القبر ، مشيرا الينا ، الى الابد .

كان رامبو المنتحر الحي . وهذا مالا نطيقه أكثر ! لو انه مات ميتة معقولة في التاسعة عشرة ! لكن ... لا . لقد ظل انتحاره مديدا ، وجعلنا نشهد ، خلال حماقة حياة ضائعة ، الموت الحي الذي نلحقه بانفسنا . لقد خطط مجده الخاص ، حتى ندرك تفاهة

جهودنا ، أكثر . وكدح مثل زنجي ، حتى نستمتع بحياة العبودية التي تبنيناها . كل الخصال التي أظهرها في سنوات صراعه الثماني عشرة مع الحياة ، كانت خصالا مؤدبة ، بتعبيرنا اليوم ، « الى النجاح » . كان انتصاره انه حول الى نجاح ، ذلك الاخفاق المرير . ان اقامة ذلك الدليل ، تحتاج الى شجاعة شيطانية . حين ناسى للمنتحر فنحن ناسى لحياتنا ، حقا ، نحن الذين تنقصنا الشجاعة كي نقتدي به . نحن لا نستطيع التغاضي عن فرار واسع من الصفوف ، اذ ان هذا الامر سيضعف معنوياتنا .

نحن نريد ضحايا حياة ليرافقونا في تعاستنا . ونحن نعرف بعضنا جيدا ، بل جيدا جدا . نحن نبغض بعضنا . لكننا نستمر في مراعاة التهذيب التقليدي للديدان . ونحاول ان نكون هكذا حتى حين يبيد احدنا الآخر ...

كلمات اليفة ... اليست كذلك ؟ سيعيدها علينا لورنس ، وسلين ، ومالاكيه ـ وآخرون. وسوف يشتم الذين يستعملون هذه الكلمات باعتبارهم مرتدين ، وآبقين ، وفئرانا يهجرون السفينة الغارقة . (كان الفئران لم تتمتع بذكاء فائق !) لكن السفينة تغرق ، ولا جدال في ذلك . حدثنا لورنس عن الامر في رسائله الحربية ، وثانية ... سانت اكسوبري فيما كتبه عن « موبي دك » في كتابه الرائع « طيار حربي » .

لا شك انناسائرون الى النهاية . لكن ... أين الفلك الذي سيحملنا عبر الطوفان ؟ ومن اية مواد سيصنع ؟ أما عن المختارين للفلك ، فلا حاجة الى القول انهم يجب ان يكونوا من نسيج غير نسيج الرجال الذين صنعوا هذا العالم . نحن نقترب من النهاية ، وانها لنهاية كارثة هذه التي نواجه .

لم تعد التحذيرات بالكلم تهزنا . الاعمال هي المطلوبة ، ربما الاعمال الانتحارية ... لكنها الاعمال المفعمة بالمعنى .

كان تخلي رامبو عملا من هذا النوع . كان خميرة الادب . فهل سيكون خميرة الحياة ؟ اشك في هذا . أشك ان يصد أي شيء ، المد الذي يهدد بابتلاعنا . لكن ثمة شيئا واحدا حققه مجيئه ـ لقد حول منا اولئك الذين ما يزالون ذوي وجدان ، ما يزالون متطلعين نحو المستقبل ، الى « سهام من الحنين الى الشاطيء الآخر » .

●

المهم في الموت ، بالنسبة للانسان ، انه يستطيع التمييز بينه وبين الفناء . الانسان يموت من أجل شيء . ان كان يموت . ان النظام والتناسق اللذين يطلعان من الفوضى الاولى ، كما تخبرنا الاساطير ، يصهران حيواتنا بغاية بعيدة عنا ، غاية نضحي بانفسنا في سبيلها حين نحقق الادراك . وتتم هذه التضحية على مذبح الخلق . ليس شيئا ما نخلقه باللسان واليد ؛ ان ما نخلقه بحيواتنا هو المهم .

نحن لا نبدأ في الحياة ، الا حين نجعل انفسنا جزءا من الخلق .

ليس الموت هو الذي يتهددنا في كل خطوة نخطوها ... لكنها الحياة . لقد منحنا آكلي الموت ، التشريف ، لكن ماذا عن الذين يقبلون تحدي الحياة ؟ باي طريقة نشرفهم ؟ من ابليس الى ضد ـ المسيح ، يتدفق لهب من الالم الذي ظل الانسان يمنحه التشريف مادام مجرد انسان ؛ لذا ، فعلى أساس هذا الالم الذي هو لهب الحياة ، يجب أن نعارض التقبل الوقور للمتنورين . على المرء أن يمر عبر اللهب ، كي يعرف الموت ويعانقه . قوة المتمرد ، الذي هو الشرير ، تكمن في صلابته ، لكن القوة الحقيقية تكمن في الاستسلام ، الذي يسمح للمرء أن يكرس حياته ، من خلال الاخلاص ، الى شيء ابعد منه . القوة الاولى تؤدي الى العزلة ، التي هي اخصاء ، بينما تؤدي القوة الثانية الى التوحيد ، الذي هو خصب دائم .

لكن للالم سببه ، دائما ، وقد بلغ الم الخالق قمته ، في ألم مسيح جسّد العذاب البشري كله . ألم الشاعر نتيجة لرؤياه ، ورؤيته الحياة جوهرا ، وكلا كاملا .

لكن ، لو تهشمت هذه الرؤية أو اختلت ، مرة ، فان الالم ينضب . نحن في ميدان الفن نقترب من نهاية الالم . ومع أننا ما نزال نبرز عمالقة منتجين ، الا أن اعمالهم ترقد مثل شواهد قبور متساقطة بين الآثار الرائعة للازمنة القديمة ، هذه الآثار التي ما تزال ، منتصبة ، سليمة . المجتمع ، بكل قدراته ، لا يستطيع دعم الفنان ، ان كان هذا المجتمع مغلقا عن رؤية الفنان . والصوت الذي يرتفع ، لا مباليا ، بين حين وآخر ، سيصمت .

وسيكون جواب الفنان على فوضى المجتمع : أن يصم اذنيه . وكان رامبو أول من فعل هذا . فسحرنا مثاله . علينا ألا نبحث عن تابعيه بين شخصيات عصرنا الادبية . بل نبحث عنهم بين المنتحين . بين الشباب الرافضين على أن يخنقوا عبقريتهم . لننظر ، أول الامر ،

الى بلادنا ، اميركا ، حيث العبء اثقل . في هذا الشكل الجديد من الاحتجاج ، تساعد على تحطيم البيضة . وهذه هي الطريقة الاكيدة لنسف البناء التداعي لمجتمع مهترىء . كما أن مفعولها أسرع وأبقى من كل الدمار الذي تجلبه القلاع الجبارة . ان كان الشاعر ، لا يجد له مكانا ، أو نصيبا ، في ولادة نظام جديد ، فعليه أن ينسفه من الاساس . ان هذا ليس تهديدا خياليا . انه فعلي . وهو فاتحة لرقصة موت أكثر رعبا من رقصة موت القرون الوسطى .

الارواح الخلاقة الوحيدة في العصر الحديث ، هي الكائنات الشيطانية ، وفيها يتركز الالم الذي ينضب شيئا فشيئا . لقد اكتشف هؤلاء ، من جديد ، نبع الحياة ، تلك الوليمة القديمة التي بحث عنها رامبو ، كي يستعيد شهيته ، لكن وسائل اتصالهم قد قطعت . لم يعد الناس يتصلون ببعضهم ، هذه هي ماساة العصر الحديث .

منذ وقت طويل ، لم يعد المجتمع مجموعة ، لقد تهشم الى تجمعات لذرات عاجزة . والامر الوحيد الذي يستطيع توحيدها ــ حضور الله وعبادته ــ غائب .

حين كتب رامبو ، بالطباشير على ابواب الكنائس ، وهو ما يزال في اول فتوته : «ليسقط الله ! » ، البت انه الحرب الى الله من القوى التي تتحكم بالكنيسة .

لم تكن غطرسته وتحدياته موجهة ، البتة ، ضد الفقراء ، والمنكودين ، والمؤمنين حقا ، كان يكافح المغتصبين والمدعين ، يكافح كل ما هو زائف ، وباطل ، ومنافق ، ومدمر للحياة . كان يريد أن تعود الارض فردوسا ، مثلما كانت ، ومثلما هي ما تزال ... خلف حجاب الوهم والضلال . لم يكن مهتما ، ابدا ، بفردوس أشباح ، واقع في ما وراء اسطوري . كان يرى عيد ميلاد الارض ، الآن ، هنا ، مجسدا ، حيث الناس أعضاء في مجموعة عظمى ، متدفقة بنار الحياة . علينا أن نموت كي نحيا ، هذه ليست كلماته ، لكن معناها له . يكمن الموت في الانفصال ، في عيشنا مبتعدين عن بعضنا . وهو لا يعني مجرد التوقف عن الكينونة . ان حياة غير ذات مغزى ، اليوم ، لن تكون ذات مغزى ، فيما بعد . واعتقد أن رامبو قد فهم هذا الامر ، بوضوح . كان تخليه ، بهذا المعنى ، اصرارا . لقد ادرك أن مقومات الفن لايمكن أن يعاد بناؤها ، الا في الصمت والعتمة . وتتبع قوانين كينونته حتى النهاية ، محطما كل الاشكال ، ومنها أشكاله هو . منذ اوائل بدايته في المهنة ،

فهم ما لم يفهمه الاخرون الا في النهاية ... هذا ان كانوا فهموا ، اساسا ـ فهم ان الكلمة المقدسة لم تعد شرعية . ادرك ان سم الثقافة قد مسخ الجمال والصدق الى تصنع وخداع . أجلس الجمال على ركبتيه ووجده مرا . فهجره ، وكانت هذه هي الطريقة الوحيدة التي ما تزال عنده ، كي يمجد الجمال . ماذا قال ايضا عن اعماق الجحيم ؟

« اخطاء يهمس لي بها ، شعوذات عطور مزيفة ، انغام صبيانية » .

ـ في رايي ان هذا البيت هو اكثر ابيات « فصل » كابوسية وإرباكا ـ .

عندما تباهى رامبو بانه يمتلك كل المواهب ، كان يعني ـ على هذا المستوى التافه ! او ـ بهذا القناع الثقافي الكاذب . وكان في هذا الميدان ، بالطبع ، معلما . لكنه ميدان الاضطراب حيث أي شيء له القيمة نفسها ... شان الاشياء الاخرى ، أي لا قيمة له . اتريدني ان اطلق الصفر ؟ اتريد رقصة مغامرة ؟ حسنا . أي شيء تريد . اطلب فقط ! كل ما عبر عنه رامبو في كتاباته يعلن هذه الحقيقة ، وهي « اننا لا نعيش وسط الوقائع ، وانما وسط الاعماق والرموز » . السر الذي يتخلل كتابته يخترق حياته . نحن لا نستطيع شرح افعاله ، نستطيع ، فقط ، ان نسمح لها بكشف ما نريد معرفته . كان سرا لنفسه مثلما كان سرا للاخرين ، غامضا فيما يقول ، مثلما هو غامض في حياته اللاحقة على وجه الارض . كان يرى في العالم الخارجي ملجأ . ملجأ ... مم ؟ ربما من رعب الوضوح . انه مثل قديس بالمقلوب . لديه ، ياتي النور أولا ، ثم معرفة الخطيئة وتجربتها . كانت الخطيئة بالنسبة له ، سرا ينبغي أن يرتديه ، كما كان يرتدي التوابون القدامى ، قميص الصوف .

نقول انه هرب بعيدا . لكنه ... ربما هرب من اجل شيء ما . والواضح انه تجنب نوعا من الجنون ، ليقع ضحية نوع آخر . وما ان يتجنب ماساة ، حتى يواجه اخرى . انه شخص مستهدف . و « هم » وراءه . ان تحليقاته الشعرية التي تشبه مراحل متعاقبة في بحران متقطع ، هي مثل تحليقاته المجنونة التي كانت تدفعه من ركن في العالم ، الى ركن . وكم من مرة جيء به مسحوقا مهيضا !

كان يستريح ، فقط للمدة التي يستعيد فيها قواه ، ويرمم نفسه ، مثل سفينة حربية ،

او قاذفة قنابل بعيدة المدى . ها هوذا جاهز للعمل ثانية . زوم ! وها هو ذا يطير ، محلقا نحو الشمس !

انه يبحث عن النور – والدفء البشري . يبدو أن اشراقاته قد أنضبت منه كل دفء طبيعي ، أن في دمه ذوبان جليد .

لكن ... كلما حلق أبعد ... أحاط به الظلام اكثر .

الارض مغلفة بالدم والظلام .

وجبال الجليد تتجه الى القلب .

يبدو أن قدره ، أن يمتلك أجنحة ، ويبقى مغلولا الى الارض .

انه يجهد من أجل أن يبلغ أقصى النجوم ، ليجد نفسه موحولا في الوحل .

والحق انه كلما خفق بجناحيه اكثر ، وجد نفسه سجين الارض ، بصورة أعمق . النار والهواء ، فيه ، كانا يتقاتلان مع الماء والتراب . انه نسر مغلول الى صخرة . والطيور الصغيرة هي التي تنهش قلبه .

زمانه لم يات بعد . كانت مبكرة جدا تلك الرؤية عن عيد ميلاد على الارض ! مبكرا جدا ذلك الامل بمحو الآلهة الزائفة ، والخرافات الفظة ، والادوية الرخيصة . على اهل الارض أن يمروا بفترة مخاض بالغة الطول ، قبل أن يكونوا في النور الناصع للفجر . الفجر كلمة حبلى به ... ويبدو أن رامبو فهم المسالة في قلبه . لم لا نفسر رغبته العارمة في الحرية – رغبة المحكوم بالهلاك ! – بأنها امنية خلاصه الشخصي ؟* انه يتكلم باسم بني آدم الذي عرف الحياة الابدية ، لكنه استبدل بها المعرفة التي هي الموت .

حماسته الوثنية انقاذ روح تتذكر أصولها . وهو لا يتطلع الى عودة الى الطبيعة ، على طريقة روسو . الامر أبعد من هذا كثيرا . انه ينشد الرحمة . ولو انه كان قادرا على أن يؤمن ، لاسلم نفسه منذ زمن . كان قلبه هو المشلول . وتلك الاحاديث التي كان يعقدها مع شقيقته في المستشفى لم تكن لتستانف فقط السؤال الذي ابقاه متوترا طيلة

(*) يجب أن تكون لي كائنات تشبهني – لوتريامون .

حياته ، وانما البحث ايضا . شقيقته تؤمن ايمانا مخلصا تاما ... لم لا يستطيع هو ؟ اليسا من الدم نفسه ؟ انه لم يعد يسألها لماذا تؤمن ؟ - بل مجرد : اتؤمنين ؟ وكانت هذه هي القفزة النهائية التي استجمع لها قواه كلها . انها القفزة خارج نفسه ، وتحطم الاضداد . لم يعد مهما الآن بماذا يؤمن . المهم فقط - ان يؤمن . في واحد من تبدلات المزاج التي يتصف بها « فصل في الجحيم » ، وبعد تفجر يرى فيه ان العقل عاد اليه ثانية ، وانه يرى العالم طيبا ، ويبارك الحياة ، ويحب بني جنسه ، يضيف : « لم تعد وعود أطفال على الاطلاق . ولا رجاء النجاة من الشيخوخة والموت . الله يصنع قوتي . امجد الله » . هذا الاله الذي هو قوة الانسان ، ليس الها مسيحيا ، ولا الها وثنيا . انه إله يستطيع بلوغه ، كل جنس ، وطائفة ، وثقافة . إله يمكن ان يوجد في كل مكان ، وفي كل زمان ، بدون حاجة الى الوساطة . انه الخالق نفسه ، وسيظل موجودا ، سواء آمن الانسان ام لم يؤمن به .

لكن الانسان الاكثر خلقا ، اكثر يقينا من التعرف على صانعه . اما اولئك الذين يعاندون بصورة أشد ، فهم لا يفعلون غير مجرد انهم يشهدون ، اكثر ، بوجوده .

ان النضال ضده بطولي كالنضال من اجله . والفرق ان من يناضل ضده يكون ظهره الى الضياء . فهو يحارب ظله هو . حتى اذا انهكته لعبة الظل هذه، وخر، اخيرا، ساجدا... كشف الضوء الذي يغمره ، البهاء الذي حسبه أشباحا . هذا هو استسلام الكبرياء والانانية المطلوب من الجميع ، كبارا او صغارا .

لا يستحق الشاعر أن يسمي نفسه خالقا الا اذا اعترف لنفسه انه ليس سوى اداة . « المؤلف ، الخالق ، الشاعر ! هذا الرجل لم يوجد بعد ! » ، هكذا تحدث رامبو في غرور الشباب . لكنه كان يعلن عن حقيقة عميقة . فالانسان لا يخلق شيئا من عنده ، وبنفسه . كل شيء قد خلق من قبل ، كل شيء قد جرى التنبؤ به ... ومع هذا ، فهناك الحرية . حرية أن تنشد مدائح لله . وهي اسمى ما يستطيع الانسان القيام به ، وهو حين يقوم بهذا يتخذ موضعه الى جانب خالقه . هذا الامر هو حريته وخلاصه ، ما دام السبيل الوحيد ، ليقول نعم للحياة . الله كتب الموسيقى ، والله يقود الاوركسترا . ودور الانسان أن يؤدي موسيقى بجسده . موسيقى سماوية ، والا فهي متنافرة النغمات . ما أن نقلت الجثة الى المنزل ، حتى انسلت ام رامبو لتهيء مستلزمات الجنازة . وباسرع

وقت ، ووري التراب ، جسده الداوي ، المبتور ، الذي اخترمته آثار العذابات . وكان امه كانت تريد التخلص من الطاعون . وربما طهرت المنزل بالادخنة ، بعد عودتها من المقبرة، حيث سارت هي وشقيقته ايزابيل وراء النعش . كانت الاثنتان ، وحدهما ، مشيعيه . بعد أن « تخلصت » من العبقري ، تستطيع السيدة رامبو الآن التفرغ بسلام ، الى الحيوانات والخضروات ، الى المدارات التافهة لحياتها الريفية التافهة .

اي أم هذه ! اي تجسيد للغباء ، والتعصب ، والغطرسة ، والعناد ! كلما كان العبقري الوجع يهدد بالقاء نفسه في الجحيم ، وكلما رأت روحه المعذبة تذوي ، كانتهناك بمفراتها، تلعنه ، او تصب شيئا من الزيت المحرق على جراحه . هي التي دفعته الى العالم ، وهي التي انكرته ، وغدرت به ، واضطهدته . وهي التي حرمته حتى مما يتوق له كل فرنسي : فرح أن تكون له جنازة جيدة .

بعد أن أسلم الجسد أخيرا الى الديدان ، عاد رامبو الى مملكة الموت ، حيث يبحث هناك عن امه الحقيقية . لم يعرف في الحياة الا هذه الساحرة الشريرة ، هذه العجوز المشاكسة التي قفز من حقويها ، مثل ترس ساعة ضائع .

ثورته على طغيانها وغبائها قادته الى العزلة . وبعد أن شوهت طبيعته الحنون تشويها تاما ، أمسى عاجزا ، الى الابد ، عن منح الحب أو تلقيه .

لم يعرف الاكيف يواجه ارادة بارادة . وفي افضل الاحوال عرف الشفقة ، لا الحب . في شبابه نراه المتحمس المتعصب ، لا مساومة . المتحول الباغت ، فقط . وكثوري ، كان يبحث ، مستميتا ، عن مجتمع مثالي يستطيع ان يرقأ جرحه فيه . ذلك الجرح الميت الذي لم يبرأ منه ، ابدا . أضحى مستبدا ، اذ لم يستطع شيء أن يمتد جسرا على الفراغ بين الواقع والمثال ، سوى كمال يتلاشى فيه الخطأ والزيف . الكمال وحده هو المستطيع ازالة ذكرى جرح تجري اعمق من نهر الحياة .

ولانه كان غير قادر على التكيف والاندماج ، فقد ظل يبحث بلا نهاية ـ كي يكتشف ،فقط ، أن البرء ليس هنا ، ليس هناك ، ليس هذا ، ليس ذاك . تعلم ليسية كل شيء . وظل تحديه الشيء الايجابي الوحيد في فراغ النفي الذي يتخبط فيه . لكن التحدي غير مثمر ؛ فهو يستنفذ القوة الداخلية .

هذا النفي يبدأ وينتهي ، بعالم المخلوقات ، بتلك التجارب التي لا تعلم شيئا . ومهما كانت تجربته الحياتية واسعة ، الا انها لم تمض في العمق الى الحد الذي يجعله يمنحها معنى . ذهبت العارضة ، والمرساة ، معا . وحكم عليه بالانجراف . لذا فان السفينة التي ظلت تصطدم بكل نتوء وماء ضحضاح ، والتي تستسلم ، عاجزة ، امام هبة كل عاصفة ، يجب ان تتحطم اخيرا ، وتغدو حطاما طافيا . على من يبحر في بحر الحياة ، ان يغدو ملاحا ، ان يتعلم التعامل مع الريح والموج ، بالقوانين والمقاييس . ان كولومبس لا يهزأ بالقوانين ، لكنه يمنحها امتدادا ، ولا هو يبحر نحو عالم خيالي . انه يكتشف عالما جديدا بالصدفة . لكن هذه الصدف ثمار شرعية للجسارة . وهذه الجسارة ليست حماقة ، وانما هي نتاج اليقين الداخلي .

العالم الذي بحث عنه رامبو ، ايام شبابه ، كان عالما مستحيلا . وقد ملاه ، واغناه ، وجمله نابضا بالحياة ، وغامضا ـ ليعوض نقص هذه الخصائص في العالم الذي ولد فيه . العالم المستحيل هو العالم الذي لا تسكنه حتى الآلهة . عالم الكرى الذي يطلبه الطفل حين يحرم من صدر الام . (هنا ، قد يحلم البقر الدرباني ، وحيوانات شواطئ البحر الميت الغريبة .) اما في اليقظة ، فلا يمكن الحصول عليه الا بالهجوم ، وهذا اسمه الجنون . الجنون الذي قد يكون رامبو تجنبه ، كما يجزم البعض ، وراء متاريس الكوموثة الدامية . كلنا يعلم انه اجفل ، بغتة ، وهو على شفا الكارثة . لكن الامر ليس ذاك بالتحديد ! انه يتصرف كمن اخترق بنظره ، الاكاذيب والاضاليل . لن يكون مغفلا ومخلب قط . فالثورة فارغة ومقززة ، كالحياة اليومية ذات التواطؤ والاستسلام . والمجتمع ليس سوى تجمع اغبياء عجزة ، واوغاد ، واشرار . من هذه اللحظة لن يؤمن الا بنفسه . واذا اقتضت الضرورة فسوف ياكل خراءه . وعلى الفور ، يبدأ الهروب ، والتطواف بلا هدف ، والانجراف بلا توقف . وكل تلك الوقائع المزدراة الخسيسة التي ما كان ليقارفها ، تغدو خبز يومه . انها بداية الهبوط ، ولا خيط يدله على الخروج من المتاهة المظلمة .

الخلاص الوحيد الذي يعترف به هو الحرية ، والحرية بالنسبة له هي الموت ، كما سوف يكتشف .

لم يصور احد ، مثل رامبو ، حقيقة ان حرية الفرد المعزول هي سراب . الفرد المنعتق فقط ، هو الذي يعرف الحرية . هذه الحرية منتزعة . انها تحرير تدريجي ، نضال بطيء

شاق ، تطرد فيه السعالي . السعالي لا تذبح ، البتة ، فالاشباح حقيقية بمقدار المخاوف التي تستدعيها . اشار رامبو مرة في « رسالة الرائي » الشهيرة ، أنه لكي يعرف المرء نفسه ، عليه التخلص من العفاريت التي تسكنه . الكنيسة لم تبتدع هذه المخاوف التي تاخذ العقل والروح ، كما ان المجتمع لم يخلق هذه التقييدات التي ترهق المرء وتؤرقه .

كنيسة تهدم ، وتبنى اخرى . نمط مجتمع يزول ، ليحل آخر . والمتمردون لا يخلقون سوى أنماط جديدة من الطغيان . وما يعانيه الانسان فردا ، يعانيه كل الناس ، اعضاء في مجتمع . (راى ابيلار أن الله يتالم حتى من موت أرنب .) .

احتج رامبو في صباه قائلا : « كل ما 'علّمناه زائف . » ، وكان محقا ، الحق كله . لكن واجبنا على هذه الارض ان نكافح التعليم الزائف بجلاء الحقيقة التي في داخلنا . ونحن نستطيع تحقيق المعجزات حتى منفردين . لكن المعجزة العظمى ان نوحد كل الناس في طريق التفاهم . والمفتاح هو المحبة . علينا ان نخترق الاكاذيب ، والزيف ، والضلالات ، ونتغلب عليها من خلال الاندماج . هذا المسار يتخذ له اسم التضحية الشاق .

حين أنكر رامبو الحقيقة الداخلية من أجل الحقيقة الخارجية وضع نفسه في ايدي القوى السوداء التي تحكم الارض . وهو برفضه الانصياع الى الظروف التي ولد فيها ، أسلم نفسه الى المجرى الراكد . وتوقفت الساعة ، فعلا ، بالنسبة له . من الآن سوف « يقتل الوقت » كما نعبر الآن بدقة لا تصدق . ومهما كان فعالا ، فالبارومتر لن يسجل الا الضجر . ان فاعليته لا تؤكد الا مجرد لاعلاقته . انه جزء من الخواء الذي اراد مرة ان يمد عبره قوس قزح الكمال غير المكين . ان سلّم يعقوب أحلامه ، الذي كان يسكنه اهل البشارة ، والرسل من عالم آخر ، قد ذاب ، وجاءت الاشباح . وأصبحت في الواقع ، حقيقية جدا . لم تعد الاشباح تهاويل خيال ، بل قوى تتخذ شكلا ماديا ذا واقع 'مهلّوس . لقد استعان بالقوى التي ترفض النفي في عمق الضباب الذي برزت منه . كل شيء مستعار ، كل شيء بديل . انه لم يعد ممثلا ، فهو الآن عامل . في عالم المخيلة يمتلك حرية بلا حد ، وفي عالم المخلوقات يمتلك قوة فارغة ، وممتلكات فارغة . هو الآن لا يجلس في مجلس الرب ، ولا في مجلس اللوردات . انه في شراك السلطات والأمارات . لا سلام ، ولا توقف عن الكدح . الوحدة والعبودية نصيبه . أيحتاج جيش

الى البنادق ؟ سيجهزه — بربح . ولا يهمه من يكون الجيش ، ولمن — سيبيع لكل من يريد ان يقتل . لتقتل ، ولتقتل . الامر واحد بالنسبة له .

اهناك سوق للرقيق ؟ لقد تعامل بالقهوة ، والتوابل ، والصموغ ، وريش النعام ، والبنادق ... لم لا يتعامل بالرقيق ايضا ؟ انه لم يأمر الناس بقتل بعضهم ، ولا بان يكونوا رقيقا . لكن ما دام الامر هكذا ، فلسوف يستفيد منه الى اقصى حد . فبربح جيد ، قد يستطيع ان يتقاعد يوما ما ، ويتزوج يتيمة .

ليس ثمة شيء بلغ من النظافة او القذارة الى حد لا يستطيع المتاجرة به . ما الذي يهم ؟ هذا العالم لم يعد عاله (كذا) . بالتاكيد . انه العالم الذي لم يغادره الا ليعود من الباب الخلفي . كم يبدو كل شيء اليفا الآن ؟ ورائحة العفن تلك ... انها تثير الحنين ! حتى الرائحة المتميزة للحم الخيل المحروق — او انها مختبا له — اليفة في منخريه .

وهكذا ، كما في مرآة معتمة ، يقيم الشبح ، مواليا رقصته الكريهة ، والتي كانت عميقة يوما ، مثل استعراض امام عينيه . انه لم يسيء الى احد ، ليس هو الذي يسيء . بل لقد حاول حتى ان يفعل خيرا حين يستطيع . طوال حياته لم ينل الا الراس القذر للعصا ... فهل يمنع الآن ان حاول الحصول على شيء لنفسه ، شيء قليل من الرق الذي يسيل دوما ، لكن ، بعيدا عن متناوله ؟ هكذا يناجي نفسه في الحبشة . انها الزرافة البشرية تتحدث الى نفسها في العشب الطويل للمرج الفسيح . يستطيع الآن ان يسال :
« Qu'est mon néant, auprés de la séupeur qui vous auénd ? »
« ما عسى ان يكون عدمي بازاء الانشداه الذي ينتظركم ؟ » .

ان ما جعله متفوقا هو كونه بلا قلب . ومن المدهش ان رجلا « بلا قلب » ، كما اعتاد ان يوقع ، يظل لثماني عشرة سنة ، يقطع من قلبه وياكل ! لم يفعل بودلير سوى انه كشف قلبه عاريا ، لكن رامبو كان يمزق قلبه ويلتهمه ... ببطء .

وهكذا اخذ العالم ، يتخذ بالتدريج ، شكل زمن اللعنة . الطيور تتهاوى ميتة قبل ان تبلغ الارض . والوحوش تندفع الى البحر لتغرق فيه ، والعشب يذوي ، والبذرة تتعفن . وتتخذ الطبيعة الهيأة القاحلة المشوهة للتعس . والسماوات تعكس خواء

الارض . والشاعر المشمئز من امتطائه صهوة الفرس المتوحشة عبر بحيرات الاسفلت ذي الابخرة ، يحز عنقه . انه يخفق عبثا بجناحيه البدائيين . الاوبرا الهائلة تنهار ، وتهب الريح العاوية . والارض البوار مهجورة الا من الساحرات الحنقات ، ساحرات الازمنة الغابرة . ومثل زبانية بمذاري ... يهجمن عليه . ان ترحيبهن اكثر صدقا من ذلك الدغل الرؤيوي ذي الجلال الشيطاني . كل شيء حاضر الآن ، لاكمال حفلة الجحيم ، التي تمناها ، مرة .

في محاولته التغلب على شيطانه (الملاك المتخفي) عاش رامبو حياة لا يتمنى الد عدو أسوأ منها عقوبة على محاولته (اي رامبو) الافلات من الصفوف .

ظل حيائه المتخيلة وجوهرها ، كلاهما ، هما اللذان كانا يمدان جذورهما في البراءة . والميزة العذرية لنفسه ، هي التي جعلته غير متكيف ، والتي ادت به ، بشكل خاص ، الى نوع جديد من الجنون – الرغبة في التكيف التام ، والمطابقة التامة . انها الاستبدادية القديمة نفسها ، تنفجر من قوقعة النفي ، ولثنائية الملاك والشيطان ، التي وجد حلها مستحيلا ، قد لبثت . والحل الوحيد ، هو الانحلال عندئذ . فعندما رأى انه لا يستطيع ان يصبح نفسه ، فهو يستطيع ان يصبح شخوصا لا متناهية العدد . وقد عبر « جاكوب بوهم » عن هذا الامر ، منذ زمن طويل حين قال : « من يمت قبل أن يموت ، يتحطم حين يموت » . هذا هو القدر الذي يواجه الانسان الحديث : فهو بتجذره في المجرى ، لا يموت ، بل ينهار مثل تمثال ، ينحل ، وينتهي الى اللاشيء .

لكن هناك جانبا آخر ، لارضانية رامبو المبالغة . اذ ان رغبته في امتلاك الحقيقة جسدا وروحا ، حنين الى ذلك الفردوس السفلي الذي سماه بليك « بولاه » . وهي تمثل حالة سمو الانسان الكامل وعيا ، الذي يكتشف – حين يتقبل الجحيم بلا قيد ولا شرط – فردوسا من خلقه هو . هذه هي قيامة الجسد . وهي تعني أن الانسان غدا ، اخيرا ، مسؤولا عن مصيره . جرب رامبو ان يعيد وضع الانسان على هذه الارض ، بشكل كامل . ورفض الاعتراف بروح مخلوقة من الاجساد الميتة . ورفض كذلك الاعتراف بمجتمع مثالي مكون من اجساد بلا روح ، تتلاعب بها مراكزها السياسية او الاقتصادية . اما الطاقة الملزعة التي ابداها ، طوال مهنته ، فقد كانت الروح الخلاق الذي كان يعمل ... من خلاله . ان انكر الاب والابن فلن ينكر الروح القدس . الخلق هو ما يعيد ، والخلق هو

ما يمجد . ومن هذه الحمى تأتي « الحاجة الى التدمير » ، ملمعا اليها أحيانا . وهذا التخريب ، ليس تخريبا عامدا ، أو ثأريا ... بل هو تمهد الارض كي تطلع منها براعم جديدة . هدفه كله ، ان يمنح الروح مطلق العنان . ان رامبو ، برفضه ، ثانية ان يسمي الإله الحق ، أو يعرفه ، او يحدده ، كان يطمح الى خلق فراغ يمكن لتصور الله أن يتجذر فيه . لا يمتلك رامبو ابتذال أو الفة القسيس الذي يعرف الله ، ويتكلم معه ، كل يوم . عرف رامبو أن ثمة لقاء اسمى للروح بالروح . عرف ان المشاركة حوار صامت يتم في صمت كامل ، ومهابة ، وذلة . وهو ، هنا ، أقرب الى العبادة منه الى التجديف . كان التنوير لأولئك الذين يطلبون أن يكون الخلاص ذا معنى . أليست « الاغنية العقلانية للملائكة » متابعة لجهد فوري ؟ التأجيل نفخة الشيطان ، ومعه مخدر السهولة .

يكتب رامبو في احدى رسائله من الحبشة : « كم هو مضجر ! ما الذي أفعل هنا ؟ » ما الذي افعل هنا ؟ صرخة اليأس هذه تلخص نداء المغلول الى الارض .

لاحظ ايدجل ركوورد وهو يتحدث عن سنوات المنفى الطويلة التي تنبأ رامبو بها ، لنفسه : « الامر الذي يبحث عنه رامبو حين خرج من القوقعة البشرية ، الوسائل التي يستطيع بها تعزيز نفسه في وضع الطهر السامي ، والتحرر من الوهم الشبيه بالتحرر الإلهي ، الذي انبثق فيه » . لكن المرء لن يفلت من هذه القوقعة البشرية ، حتى بالجنون . كان رامبو أشبه بالبركان الذي استنفد نيرانه فخمد . ولو أنه انبثق لقضى على نفسه وهو في عنفوان مراهقته . انه لباق هناك ، منتصب على القمة ، الملك الشمس الفتى .

رفض البلوغ هذا يحمل في رأيي ، بهاء مؤثرا .

ماذا يبلغ ؟

« ماذا أبلغ ؟ » نستطيع ان نتخيله يسأل نفسه هذا السؤال .

أيبلغ رجولة تعني العبودية والاخصاء ؟

لقد تبرعم بصورة خارقة ... لكن ... أن يزهر ؟

تفتح زهرته يعني التلاشي في الفساد . فاختار أن يموت في البرعم .

انها الايماءة العليا للشاب المنتصر .

وسيسمح بأن تذبح احلامه ، لكن دون ان تلوث . كانت لديه لمحة عن الحياة في بهائها وامتلائها ، ولن يخون هذه الرؤية بكونه مواطنا مدجنا في هذا العالم . « هذه الروح الضالة بيننا جميعا » ، هكذا وصف نفسه أكثر من مرة . وحيدا ، ومحروما ، أبلغ شبابه حدوده القصوى ، وسيطر على هذا الميدان كما لم يسيطر عليه من قبل ، بل استنفده . استنفد كل ما نعرف منه ، في الاقل .

والجناحان اللذان نبتا له ، تعفنا ، في قبر العذراء(*) الذي رفض أن يغادره . انه ليموت في رحم كينونته نفسه ، طاهرا ، سليما ، ولكن في البرزخ .

خاصية اللاطبيعي هذه ، هي مساهمته المتميزة في ملحمة افعال الرفض . ان عنصر الكبح (النرجسية) الذي هو جانب آخر من الصورة ، يقدم خوفا اكبر من المخاوف الاخرى كلها ـ فقدان الهوية . هذا التهديد الذي كان يحس به دائما ، حكم على نفسه بذلك السلوان الذي يئس مرة من الوصول اليه . عالم الحلم يلفه ، يخمده ، يخنقه : فيغدو مومياء حنطتها وسائله هو . احب أن أفكر به ، باعتباره كولومبس الشباب ، والشخص الذي منح امتدادا لحدود هذا الميدان الذي لم يكتشف الا جزئيا . يقال : ينتهي الشباب حين تبدا الرجولة . انها لجملة بلا معنى ، فمنذ مطلع التاريخ ، لم يتمتع الانسان تمتعا كاملا بشبابه ، ولا عرف الإمكانات غير المحدودة للرجولة . كيف يستطيع المرء أن يعرف بهاء شبابه وامتلاءه ، ان كانت طاقاته مستهلكة في مكافحة أخطاء الآباء والاسلاف ، وزيفهم ؟ أعلى الشباب أن يهدر قوته في الفكاك من قبضة الموت ؟ هل رسالة الشباب مقتصرة على التمرد ، والتدمير ،والاغتيال ؟ الا يقدم الشباب الا للتضحية ؟ ماذا عن أحلام الشباب ؟ أمقدر أن ينظر اليها ، دوما ، كحماقات ؟ أتظل مسكونة بالعالي وحدها؟ الاحلام هي براعم المخيلة وأغصانها الاولى : ولها الحق في أن تعيش حياة طاهرة ايضا . اختنقوا أو شوهوا احلام الشباب ، تحطموا المبدع . وحيث لا شباب حقيقي ، فلا رجولة حقيقية . وان كان المجتمع سيغدو مثل مجموعة مشوهين ... أفليس هذا عمل مربينا ومدرسينا ؟ اليوم ، كما هو الامر بالامس ، لايجد الشاب الذي يريد أن يعيش حياته الخاصة ، مكانا يتوجه اليه ، ومكانا يحيا فيه شبابه ، الا اذا ارتد الى شرنقته ، واغلق كل النافذ ، ودفن نفسه حيا ، لقد تبدل تبدلا عميقا مفهوم أمنا الارض باعتبارها « بيضة

(*) الطور الذي يلي اليرقة من أطوار استحالة الحشرة .

فيها كل الاشياء الطيبة » . فالبيضة الكونية فيها صفار فاسد . هذه هي الصورةالراهنة لامنا الارض . لقد تتبع المحللون النفسانيون السم حتى الرحم ... لكن لاي نتيجة ؟ في ضوء هذا الاكتشاف العميق ، سمح لنا بالقفز من بيضة فاسدة الى اخرى فاسدة .

سواء اعتقدنا بصحة هذا أم لم نعتقد ، فالامر جحيم خالص ، صرف ، قيل عن رامبو انه « احتقر اعلى متع العالم » . الا نحبه اكثر لهذا ؟ لماذا يزيد صفوف الموتى والمتعفنين ؟ لماذا ينسل وحوشا جددة للنفي واللاجدوى ؟ دع المجتمع يسحق جثته المهترئة ! لتكن لنا سماء جديدة وارض جديدة ! ـ كان ذلك معنى ثورة رامبو المستميتة .

مثل كولومبس ، ابحر رامبو باحثا عن طريق جديد الى الارض الموعودة . ارض الشباب الموعودة ! في فتوته البائسة تغذى على الكتاب المقدس ، وامثال « روبنسن كروزو » من الكتب التي كانت تقدم الى الاطفال لقراءاتها . وكان الكتاب الذي شغفه اكثر من سواه ، بعنوان « الاقامة في الصحراء » . مصادفة فريدة ، ان يقيم في الصحراء ، حتى وهو طفل، هذه الصحراء التي ستغدو جوهر حياته . اتراه رأى نفسه ، حتى في ذلك الزمن البعيد، وحيدا ، بعيدا ، منقطعا على صخور الشواطيء ، متخليا عن تمدنه ؟

ان كان احد يرى بعينه اليمين ، وعينه الشمال ، فهو رامبو . وانا اتحدث بالطبع ، عن عيون الروح . باحداهما كانت له القدرة على النظر عبر اللانهاية ، وبالاخرى كانت له القدرة على النظر عبر « الزمن والمخلوقات » كما هو وارد في « الكتاب الصغير للحياة الكاملة » .

لكن يقال « ان عيني روح الانسان هاتين ، لاتستطيعان القيام بعملهما في وقت واحد . « فاذا نظرت العين اليمين في اللانهاية ، فعلى العين اليسرى ان تغمض نفسها ، وتمتنع عن اداء عملها ، كما لو انها ميتة » .

هل اغمض رامبو العين الخطا ؟ والا فكيف نفسر فقدانه الذاكرة ؟ وتلك الروح الاخرىالتي تدرع بها ليحارب العالم ، هل جعلته محصنا ؟ حتى وهو مسلح كالسرطان ، لم يكن صالحا للجنة ، ولم يكن صالحا للجحيم ايضا . لم يكن يمكنه ، في اي ظرف ، او ميدان ، ان يرسو طويلا . كان ينال موضع ابهام ، ولايجد موضع قدم . وكانما الارواح الشريرةتطارده، نراه مدفوعا من طرف قصي الى اخر .

في بعض النواحي ، كان غير فرنسي ... قدر ما امكنه أن يكون . لكن لا أشد من لافرنسيته ، حين يتعلق الامر بالشباب . كان يتسم بالتصرف الغر لليسار الذي يكرهه الفرنسيون . كان منافيا ، مثل محارب من الفايكنج في بلاط لويس الرابع عشر . « خلق طبيعة جديدة ، وفن جديد متطابق معها » هما كما قيل ، مطمحا رامبو . وفي فرنسا اليوم ، نرى هـذه الافكار تماثل في سلامتها والاخذ بها ، عبادة صنم بولينيزي . لقد شرح رامبو في رسائله من أفريقيا ، كيف يستحيل عليه استئناف حياة الاوروبي . واعترف حتى بان لغة اوربا صارت غريبة عنه . في الفكر والكينونة كان أقرب الى « ايستر آيلاند » منه الى باريس ، او لندن ، او روما . والطبيعة الوحشية التي ابداها منذ الطفولة ، نمت اكثر فاكثر ، مع السنوات . وكانت اكثر كشفا عن نفسها في مساوماته وتنازلاته ، مما في تمرده ، ظل ، دائما ، اللا منتمي . يلعب لعبته وحيدا ، محتقرا الطرق والاساليب الملزم باتباعها . فبدا رغبته في تطواف العالم متشردا ، لا في الاستيلاء عليه .

وبينما يحلم البقر التورباني ، يحلم هو أيضا . انه لامر اكيد ، لكننا لانعلم ، فقط ، ماهي تلك الاحلام ، نحن نسمع فقط عن شكاواه وطلباته ، لا عن آماله وصلواته . نعرف احتقاره ومرارته ، لا رقته ، وحنينه .

نراه منهمكا بالكثير من التفاصيل العملية ، فنظن انه قد قتل الحالم . اجل ، من الممكن انه خنق احلامه ، مادامت مبالغة في اندفاعتها . من الممكن ايضا انه لعب دور سليم العقل بمكر المجنون الخارق ـ خشية الفناء في تلك الآفاق الساطعة التي أشرع أبوابها ، ماذا نعرف ، فعليا ، عن حياته الداخلية في السنوات الاخيرة ؟ لا شيء ، عمليا . لقد انغلق تماما . وحين يوقظ نفسه ، فلمجرد أن يطلق دمدمة ، أو انة ، أو شتيمة . وبوجه « أناباز » الشباب ، وضع « كاتاباز » الشيخوخة . لامكان وسط ـ باستثناء النضوج الزائف للرجل التمدن .

المكان الوسط هو ، ايضا ، أرض التقييدات ، التقييدات الجبانة . لاغرابة في انه رأى القديسين رجالا أقوياء ، ورأى النساك فنانين . فلقد كانت لديهم القوة ليعيشوا بمنأى عن العالم ، متحدين الجميع ، الا الله . لم يكونوا الديدان التي تنحني وتدب ... التي تقول « نعم » لكل كذبة ، خوف أن تفقد سلامها ، او سلامتها ، ولم يتخوفوا من أن يعيشوا حياة جديدة تماما ! مع هذا ، لم تكن رغبة رامبو ان يعيش بمنأى عن العالم . لقد أحب

العالم ، حيا نادرا . حيثما اتجه ، سبقه خياله ، فاتحا مشاهد مجيدة ، تتحول بالطبع الى سراب ، دائما . كان لايهتم الا بالمجهول . ولم تكن الارض بالنسبة اليه ، موضعاميتا محجوزا للنفوس التائبة الاسفة التي تخلت عن الروح ، بل الارض كوكب حي ، نابض ، غامض ، حيث لو ادرك الناس هذا ، فقط ، لعاشوا ملوكا . المسيحية جعلت منها قذى للعين ، ومسيرة التقدم كانت مسيرة ميتة . قلب وجهك ، اذن ! ولتبدأ حيث خلف المشرق بهاءه ! واجه الشمس ، وابعث بسلامك الى الاحياء ، ومجد المعجزة ! رأى العلم يستحيل اكذوبة كبرى كالدين ، والوطنية مهزلة ، والقومية غشاء ، والتعليم جذاما ، والاخلاق اخلاق اكلي لحوم البشر . بكل رمح نافذ كان يطعن عين الثور . لا أحد احد بصرا ، وأصدق هدفا ، من الفتى ذهبي الشعر ، ذي السابعة عشرة ، والعينين الزرقاوين زرقة زهرة العنافية . « يسقط الشيوخ ! الكل فاسد هنا » . انه يطلق الرصاص يمينا وشمالا ، وما ان يطوح بهم حتى يواجهوه ثانية ، محدقين فيه . ويفكر مع نفسه : لاجدوى من رماية الاطباق الطينية . لا ... ان مهمة الهدم تتطلب اسلحة اكثر فتالية . لكن من اين يأتي بها؟ وفي اية ترسانة ؟

في هذه اللحظة يتقدم الشيطان . ويمكن تصور الكلمات التي اختارها ... « استمر في هذا الطريق ... لتحل في مستشفى المجانين . اتظنك قادرا على قتل الموتى ؟ دع هذا لي ، فالموتى هم لحمي . ثم انك لم تبدأ حتى بأن تحيا . انت بمواهبك تستطيع امتلاك العالم ان اردت . انت متفوق لانك بلا قلب . لماذا تجرجر نفسك بين هذه الجثث المتعفنة الماشية ؟ »

واذا برامبو يقول له : « موافق » ، متباهيا أيضا ، بانه ــ وهو الرجل المعقول ــ لم يسرف في الكلمات . لكنه ، خلافا لفاوست اللذي الهمه ، نسي ان يطلب الثمن . وربما لم يكن بذلك الصبر الذي يجعله ينتظر حتى يسمع شروط الصفقة . بل من الممكن تماما ، انه كان من السذاجة بحيث لم يظن ان هناك صفقة . ذلك لانه كان بريئا دائما ، حتى وهو مضيع. براءته هي التي قادته الى ان يؤمن بان هناك أرضا موعودة ، فيها الشباب سيد . ويظل يؤمن بها ، حتى لو ابيض شعره . بل لم تكن لديه ــ حتى حين غادرت مزرعة روش لآخر مرة ــ فكرة انه سيموت على سرير مستشفى بمرسيليا ... وانما فكرة الابحار من جديد الى بلاد اجنبية . وجهه ، دائما ، مستدير نحو الشمس .

« شمس وجسد . وفي الفجر يغني الديك الذهبي » . وفي البعيد ، مثل سراب متناه ابدا : المدن الرائعة . وفي السماء شعوب الارض ، تسير وتسير . في كل مكان اوبرات خرافية ، اوبراته ، واوبرات الرجال الآخرين : الخلق يفسح المجال للخلق ، والتهاليل تتلو التهاليل ، ولانهاية تتبع لا نهاية .

انه ليس بحلم حشاشين ، انه حلم الرائي .

الخديعة التي حلت به ، كانت افظع خديعة أعرفها . طلب اكثر مما جرؤ عليه أي انسان، ونال أقل مما يستحق اي انسان ، وبعد أن سحقته المرارة والياس ، تحولت احلامه الى ركام . لكن هذه الاحلام ، تظل عندنا ، طاهرة ، نقية ، كما في يوم ولادتها . ومن الخراب الذي مر به لم تلحقه وصمة .

بياض ناصع ، راعش ، حي ... طهره اللهيب . لقد اسكن نفسه ، اك[illegible] اي شاعر ، في ذلك الموضع المعرض للاصابة : القلب .

في كل ماهو كسير ــ فكرة ، ايماءة ، فعلا ، سيرة ــ نرى امير « الاردين » [illegible] نم .

لترقد روحه بسلام !